

Hugo von Hofmannsthal
Beitrag zur
Deutschen Literaturwissenschaft

Beate Kayser

HUGO V. HOFMANNSTHALS
BEITRAG ZUR
DEUTSCHEN LITERATURWISSENSCHAFT

Inaugural - Dissertation
zur Erlangung des Doktorgrades
der Philosophischen Fakultät
der Ludwig - Maximilians - Universität
zu München



vorgelegt von
Beate Kayser
aus
Hannover

Referent: Professor Dr. Edgar Hederer
Tag der mündlichen Prüfung: 7.6.1957

GLIEDERUNG

VORWORT.

Einleitung:

Hofmannsthal, der Leser.

Hofmannsthals Stellung zu seinen Essays.

Vorbemerkungen zu den Essays über die deutsche Literatur.

HOFMANNSTHALS BEITRAG ZUR DEUTSCHEN LITERATURWISSENSCHAFT:

Die Klassik:

J.W.v.Goethe.

Fr. Schiller.

G.E. Lessing.

Jean Paul.

Das 19. Jahrhundert:

Franz Grillparzer.

Ferdinand Raimund.

Adalbert Stifter.

Eduard v. Bauernfeld.

Gottfried Keller.

C.F. Meyer.

Fr. Hebbel.

Heinrich Heine.

Die Zeitgenossen:

Stefan George.

Arthur Schnitzler.

Hermann Bahr.

Peter Altenberg.

Leopold v. Andrian.

Max Mell.

R. A. Schröder.

Rudolf Borchardt.

Hans Carossa.

Hermann Stehr.

Gerhart Hauptmann.

Jakob Wassermann.

HOFMANNSTHAL ALS HERAUSGEBER.

HOFMANNSTHALS STELLUNG ZU EINIGEN GERMANISTEN: Die Brüder Grimm.
Rudolf Hildebrand.
Josef Nadler.

BEOBACHTUNGEN ZU HOFMANNSTHALS ESSAYSTIL.

HOFMANNSTHALS WERTMASSTÄBE.

VORWORT.

Die Hofmannsthalforschung hat sich schon fast allen sich aus den Essays ergebenden Fragen zugewandt. Es gibt Arbeiten über Hofmannsthals Beziehungen zu Goethe, Grillparzer, Calderon, Shakespeare⁽¹⁾, um nur einige zu nennen. Das Thema der vorliegenden Untersuchung ist bis jetzt ausgespart geblieben, und diese Arbeit soll versuchen, eine Lücke zu schließen.

Dabei wird ein anderer Weg eingeschlagen, als ihn die oben zitierten Arbeiten gingen. Dort war immer wieder Hofmannsthals eigene Entwicklung, die an den Aufsätzen verfolgt wurde, Gegenstand der Untersuchung gewesen. Auch dieses Thema ließe sich daraufhin ausrichten, doch besteht keine Veranlassung mehr dazu. Es soll darum hier der Versuch gemacht werden, ein möglichst vollständiges Bild zu geben - aus Briefen, Tagebuchaufzeichnungen, Essays und anderen Quellen, - von Hofmannsthals wertender und erweckender Betrachtung der deutschen Dichtung.

Wenn Dichtung vom Dichter gesehen⁽²⁾ wird, muß die Ebene des Dichterischen den Ausgangspunkt bilden, und auf dieser erweist Hofmannsthal seine Zuständigkeit. Diese Art der Betrachtung, aus engster Nähe zum Gegenstand, kann gewisse Gefahren in sich bergen, wie die Literaturgeschichte oft bewiesen hat⁽³⁾. Daher muß man mit dieser Gefahrenquelle zunächst auch bei Hofmannsthal rechnen. Als Beispiel sei hier nur der Essay über C. F. Meyers Gedichte erwähnt, der nicht immer den Eindruck völliger Sachlichkeit erweckt. Wenigen "befangenen" Urteilen aber steht die große Zahl der Wertungen gegenüber, die Hofmannsthals Urteilsfähigkeit bezeugen. Er war fähig, Wert angemessen zu erleben⁽⁴⁾, das allein bestätigt die Gültigkeit seines Urteils. Unabhängig von sich wandelnden Methoden vollzieht sich - gleichsam überwissenschaftlich - die Betrachtung der Dichtung als Anschauen des dichterischen Wertes. Von höchster geistiger Höhe ergreift Hofmannsthal den Wert. Nicht um Klassifizieren geht es ihm, allein um Qualifizieren.

Den Begriff des Dichterischen wollte er ins Leben zurückholen⁽⁵⁾, ihn "dephlegmatisieren, vivifizieren"⁽⁶⁾. Verfolgt man den Gedanken des Novalis weiter, dem diese Worte entnommen sind, so bietet sich hier ein Schlüssel für die Art von Hofmannsthals Literaturbetrachtung: "Man hatte bisher, in der Untersuchung der Philosophie", schreibt Novalis⁽⁷⁾, - man kann für diesen Zusammenhang statt Philosophie Literaturbetrachtung sagen - "die Philosophie erst totgeschlagen und dann zergliedert und aufgelöst. Man glaubte, die Bestandteile des caput mortuum wären die Bestandteile der Philosophie. Aber immer schlug jeder Versuch zur Reduktion, oder der Wiedierzusammensetzung fehl. Erst in der neuesten Zeit hat man die Philosophie lebendig zu beobachten angefangen..."

Es ist auch das Wesen von Hofmannsthals Interpretationen, die Dichtungen zu betrachten als l e b e n d i g e Gestalten, jede aus ihrem eigenen künstlerischen Gesetz heraus. Man findet bei ihm kein System der Ästhetik. Es ergibt sich für die vorliegende Untersuchung daher eine empirische Methode: m i t Hofmannsthal soll der Weg durch die deutsche Literatur gegangen werden.

Ziel dieser Arbeit ist es, die Eigenart und die Höhe seiner literarkritischen Leistung in Bezug auf die deutsche Dichtung zu zeigen, denn diese Leistung anzuerkennen, ist die Wissenschaft verpflichtet.

EINLEITUNG.

Hofmannsthal, der Leser.

"Ich bin vielleicht kein Kritiker, sondern für gewisse, mir verwandte Dinge ein Interpret"⁽⁸⁾.

Der große Interpret Hofmannsthal hat eine Voraussetzung: den großen Leser. Hofmannsthal war ein nicht zu übertreffender Leser, voll Bereitschaft, Dichtung ganz von ihrem Wesen her aufzunehmen. Er besaß die Kraft, sich von seinen eigenen, ihn bedrängenden Gestalten frei zu machen, um sich von der Dichtung treffen zu lassen.

"Wer Dichtung erleben will, muß sich selber ganz verlöschen, sich selber versinken, ganz leer sein, ganz Schauplatz...und nun ist er, der Leser, nur ein Instrument, nun spielt das Buch auf ihm"⁽⁹⁾. Er wußte, daß er sich selber völlig verlöschen mußte, wenn es darum ging, ein Kunstwerk aufzunehmen, "denn das Lebendige lebt nur vom Lebendigen und Flamme nur von dem, was verbrennen will"⁽¹⁰⁾. Hofmannsthal wollte verbrennen, um danach in umso höherem Sinne zu leben, denn er ahnte, daß ein Mensch nie so "ganz zusammengefaßt gegenwärtig" ist, als wenn er "ein anderes Wesen wahrnimmt, sei es ein geistiges Wesen, einen Berg, eine Landschaft oder einen anderen Menschen"⁽¹¹⁾.

So kommt es hier zu dem nur scheinbaren Paradoxon, daß sich höchste Intensität durch Selbstaufgabe erreichen läßt. Das Lesen wird zu einem gleichsam mystischen Vorgang: "Wer zu lesen versteht, liest gläubig. Denn er ruht mit ganzer Seele in der Vision. Er läßt nichts von sich draußen. Für einen verzauberten Augenblick ist ihm alles gleich nah, alles gleich fern: denn er fühlt zu allem einen Bezug... Er ist für einen verzauberten Augenblick der Überwinder der Zeit...Er vergißt sich nicht, er hat sich ganz, diesen einzigen Augenblick: er ist sich selber gleich!"⁽¹²⁾

Diese Worte Hofmannsthals mögen einen Einblick geben in den Vorgang seines Lesens. Alle geistigen und seelischen Kräfte waren daran beteiligt. Die Lektüre war ihm etwas sehr Ernstes; er betrieb sie zu genau festgelegten Stunden, sie war fest in seinen Arbeitstag eingegliedert. Auch hier lag ihm alles Dilettantische fern. Burckhardt berichtet⁽¹³⁾: "Um halb neun begann ohne Ausnahme seine Tätigkeit, zuerst die Korrespondenz, dann eine Lektüre, und, in der hellen Stunde von elf bis zwölf, die Arbeit an den Lustspielen; von zwei bis drei täglich, bei jedem Wetter ein einstündiger Spaziergang, dann wieder Arbeit bis um sieben Uhr. Nach Tisch immer die großen Lektüren im weitesten Umkreis des Erreichbaren, stets eingefügt in das Gespräch, das er in sich selbst oder mit seinen seltenen Gästen führte, von diesem Gespräch getragen, gesteigert, verwandelt".

Die Lektüre war ein produktiver Prozeß, erfüllt mit einer Intensität ohnegleichen. Dafür steht Hofmannsthals Wort über eine Dichtung: "Weißt du, ich hab' es ganz verstanden. Ich habe es eine Stunde so geliebt, wie es der Dichter geliebt hat"(14).

Er wußte, daß es keine unproduktive, passive Geisteshaltung sein kann, die den Menschen Kunstwerke genießen und beurteilen läßt und hatte erfahren, daß es "selbst ebensovieler Übung innerer Hilfsmittel, ja allmählicher Ausbildung eigener Organe bedarf, Kunstwerke wahrhaft zu genießen, als um sie selbst hervorzubringen"(15).

Hofmannsthal, dem "kindlich beglückbarsten Leser, den die Erde getragen hat,"(16) ging es beim Anschauen von Kunstwerken nicht ums Gerechwerden, "kaum ums Begreifen, sondern um ein höchstes Genießen, und das ist flüchtig wie der Blitz, ist ein zukünftiges Ahnen, flüchtigste Intuition, ist ein raumloses, zeitloses: Ich habe gefühlt!"(17)

Hofmannsthals Freunde, die nicht genug Worte finden können, um seine Gabe des Gesprächs zu rühmen⁽¹⁸⁾, sprechen auch bewundernd von dem Leser, denn so wie er im Gespräch durch seine Intensität jeden seiner Freunde steigerte, so gelingt ihm dies auch, wenn er liest: "Er las wundervoll, seine bloße Anwesenheit inmitten des dramatischen Vorgangs brachte ein bedeutendes Licht, das alle Umrisse steigerte. Als Mensch, der mit unendlich vielem fertig geworden ist, las er mit dem Blick nicht von unten die Figuren hinan, sondern von oben, indem er das ganze Schicksal überblickte, in das sie von ihrem Dichter gebannt waren"(19).

"Er las mit dem Blick von oben" - hiermit ist etwas gesehen, das Hofmannsthal deutlich kennzeichnet: die geistige Höhe, von der aus er geistige Gegenstände anschaute, verbunden mit einem untrüglichen Sinn für Rang und Qualität. Im Geistigen war ihm Relativismus undenkbar. Die Kenntnis der Weltliteratur in zeitlich und räumlich weitestem Umkreis gab ihm die größten Vergleichsmöglichkeiten. Jede Dichtung wurde auf ihren Gehalt an "Welt" untersucht: "Es hat keinen Zweck, daß das Individuum sich im Geistigen bescheiden stelle; die ganze Mitwelt, alle Vergangenheit in ihr eingeschlossen, ist genau der Raum, den es braucht, um ganz zu existieren"(20). Dies gilt für das menschliche wie für das künstlerische Individuum.

Noch etwas war entscheidend für den Leser Hofmannsthal. Er "besaß in den späteren Jahren seines kurzen Lebens die Fähigkeit, vergangene Epochen nicht von außen, sondern aus ihrer Empfindungswelt, ihrem Ethos, von innen zu erleben. Er las Shakespeare oder Racine mit der Empfänglichkeit eines Zeitgenossen, dem alle später Gekommenen ernst gebend und nehmend zugleich in die Augen schauen. Das hat nichts mit dem armseligen Wort "anempfinden" zu tun; nein, hier vollzieht sich ein mächtiger männlicher Vorgang, der mit Hofmannsthals eigentümlicher Beziehung zum Zeitbegriff zusammenhing. Er hatte in der Tat zum Zeitablauf, als einer menschlichen Vorstellungsgabe, eine völlig andere Beziehung als die übliche, und dies nicht im Sinne der Spekulation, sondern des Darüberstehens, des an tödliche Gefahr streifen- den Freiwerdens von dieser großen Sicherung unseres Vorstellungsraumes, in den wir

eingebettet sind. Sein Wissen und Erkennen war im platonischen Sinne ein Sich-Erinnern"⁽²¹⁾.

Hiermit ist auf die Gefahr gedeutet, die diese bis zum Äußersten gehende Erlebnisfähigkeit Hofmannsthals einschloß. Ihn trugen hier nur noch die "schwebend unbeschwerten Abgründe"⁽²²⁾. Die Kompetenz seines Urteils hat hier ihren Ursprung.

Hofmannsthals Stellung zu seinen Essays.

Dieser "ideale, inspirierte Leser" teilte "seine Entdeckungen, so bewegend und übermächtig, wie sie ihn überfielen", in seinen Aufsätzen mit. Hierbei setzte er "seine ganze künstlerische Macht ein, das Hohe erleben zu lehren"⁽²³⁾.

Er steht dem "Reden über Kunst" selbst oft skeptisch gegenüber. Nach seiner Meinung "haftet dem Reden jener wenigen, welche das zu verraten imstande sind, was sie dort erhörcht haben, wo ihre eigene Natur sich unbelauscht wähnte und sich ihren tiefen dumpfen Trieben hingeben wollte, etwas Unheimlich-Widernatürliches an, eine eingeborene tiefe Scham verletzend, und eben darum anlockend und verführerisch. Dieses verführerische Unmoralische schwingt überall dort mit, wo Menschen, denen die Dichtkunst ein Erlebnis, oder besser das Erlebnis ihres Lebens war, ihr tiefes Wissen um das Wesen ihrer Kunst nicht in der verschleierten Offenbarung eines Werkes, sondern in nackten Worten an den Tag gegeben haben: ihnen hört etwas in uns mit der gleichen halbschuldbewußten Lüsternheit zu, mit der wir in nicht guten Stunden die problematischen Grundlagen alles Denkens und Fühlens aufzudecken lieben, aber freilich auch mit der fast trunkenen Heiterkeit wiederum, die jedes große Verraten tiefer Geheimnisse im Gemüt erregt"⁽²⁴⁾.

An anderer Stelle heißt es: "Alle anständigen Menschen haben von vornherein eine Widerwillen gegen einen, der gewandt redet. Das 'gut Ausgedrückte' erregt spontan den Verdacht, nicht empfunden zu sein"⁽²⁵⁾.

Dazu hatte Hofmannsthal mit Novalis die Überzeugung: "Wir wissen nur, insoweit wir machen"⁽²⁶⁾. Und diese Überzeugung vertrug sich schlecht mit dem Reden "über" die Dinge. So schreibt er an Bahr: "Ich könnte jetzt eine Menge Kritisches schreiben...Aber ich dränge das absichtlich zurück, um neben meinem vielen Theoretisieren und Herumreden dem wirklichen Machen etwas mehr Gewicht zu geben. Ich habe das Gefühl, daß die Sachen, die man redet, viel besser herauskommen, wenn man ziemlich viel gemacht hat"⁽²⁷⁾.

Auch das Folgende klingt wie eine Entschuldigung: "Daß wir nebst unseren poetischen Bestrebungen über unsere Kunst und ihre nicht klar zutage liegenden Gesetzmäßigkeiten auch noch reden möchten...könnte als eine arge Prätension erscheinen. Aber es liegt in den Menschen, daß sie gerne erfahren, wie etwas gemacht wird, und noch etwas tritt dazu, was solchen Exkursen in die Theorie der Kunst immer aufmerksame, willige Zuhörer verschafft hat: der Dichter, indem er von seinen Kunsterfahrungen redet, redet von dem, was er eigentlich versteht. Ein Landkutscher, der v

seinen Fahrten, ein Jäger, der von der Jagd, ein halbwegs intelligenter Handwerker, der von seinem Handwerk redet, wird uns nicht leicht langweilig".⁽²⁸⁾

Alle diese Worte machen die im Grunde bestehende Abneigung Hofmannsthals vor dem Reden über die Dichtung deutlich. Die meisten seiner Aufsätze sind aber nicht "Reden über" die Kunst, sondern weit mehr. Sie haben eine Sprache, die die Dichtung "nochmals Ereignis werden läßt"⁽²⁹⁾ und lassen immer den großen Prosaisten des "Anfanges" erkennen.

Wenn Hofmannsthal trotz der ernsthaften Bedenken gegen das erklärende Wort einen so großen Teil seiner persönlichen und künstlerischen Kraft auf das kritische Werk verwandt hat, - es nimmt in seinem Gesamtwerk mehr als ein Drittel ein, und von diesem Drittel richtet sich wieder ein besonders großer Teil auf die deutsche Literatur, - dann muß dieser Tätigkeit ein großer treibender Gedanke zu Grunde liegen, der sogar ein ganz konkreter Zweck. (Zweckgebundenheit ist ein Wesensmerkmal des Essays⁽³⁰⁾.)

Wirklich hat Hofmannsthal einen Zweck deutlich vor Augen gehabt: "Den Kampf für den Geist und gegen den Ungeist"⁽³¹⁾. "Wir sind, als Geistige, in Frage gestellt von einer Welt, die Chaos werden will, weil ihre Ideen erschüttert sind"⁽³²⁾, sagt er, der wie kaum ein anderer unter dem geistigen Verfall seiner Zeit gelitten hat. Er wollte gegen den sich immer bedrohlicher durchsetzenden Ungeist Werte setzen, Werte neu begründen und bestätigen, um damit der negativen Entwicklung der Zeit etwas Positives, Formvolles entgegenzuhalten. Eine wesentliche Verkörperung des Geistigen sah Hofmannsthal in der Dichtung. Er hat nie in Frage gezogen, daß Dichtung auf den Menschen Bezug hat: "Wo Geist ist, dort ist Wirkung"⁽³³⁾. Wirkung auf den Menschen hält er für die Seele der Kunst, "wenn sie nicht wirkte, wüßte ich nicht, wozu sie wäre"⁽³⁴⁾.

Er glaubte an die Macht des Geistigen, ganze Zeitläufe verändern und veredeln zu können, wie es deutlich aus der großen Münchner Rede hervorgeht⁽³⁵⁾. In seinem "Adieu ipsum" nimmt er auf diese Rede Bezug. Er schreibt dort von seiner "Hinwendung auf das unmittelbar Notwendige"⁽³⁶⁾. Unmittelbar notwendig, in der wahren Bedeutung dieses Wortes, war ihm, die Menschen auf ihr geistiges Gut hinzulenken und es ihnen wieder ins Bewußtsein zu bringen, damit sie aus diesem Geist, der in der Dichtung am reinsten verkörpert ist, ihre Nation erneuerten oder überhaupt erst eine solche bildeten. Für ihn verdiente ein Volk den Namen "Nation" nur, wenn eine fruchtbare wechselseitige Durchdringung von Leben und Geist bestand. Der Geist sollte Leben, das Leben Geist werden. Es ging mit andern Worten um die "politische Erfassung des Geistigen und die geistige des Politischen."⁽³⁷⁾

Der geistige Raum der Nation war für ihn der deutsche Sprachraum, so weit er irgend reichte. "Die Sprache erschien ihm als das unbestechliche Zeugnis und zugleich als das hohe Erbe, die ewige Aufgabe, an welcher immer weiterzubauen ist"⁽³⁸⁾. Hofmannsthals ganzes kritisches Werk ist zu verstehen als das treue Verwalten des aus der der abendländischen Kultur überkommenen Erbes. Für diese Aufgabe setzte er die

ganze Macht seiner geistigen Person ein. Er wußte, wie unendlich schwer es war, das Ziel zu erreichen. Dafür mag dieser Absatz aus dem Essay "Der Tisch mit den Büchern"⁽³⁹⁾ stehen, der ein Gleichnis ist für Hofmannsthals Auftrag als Bewahrer des Geistigen:

"Mit nichts als diesem Glauben, daß alle Bücher irgendwie zu unserer Seele reden, umgürtet, ließe sich vielleicht, ja vielleicht doch, in befremdlichen guten Stunden die Flucht aus dem schwindelnd hohen, eisig stillen Turmgemach unserer Einsamkeit beginnen. Ist nicht in diesem Glauben etwas, das alles andere nach sich zu ziehen vermöchte?— ach, nicht auf einmal, sondern langsam, langsam, mit unendlicher Vorsicht. Zog nicht so der Käfer, kletternd und kletternd, den feinen langen Bindfaden empor, und der Bindfaden dann die Schnur, und die Schnur das Seil, empor bis an das Fenster des Turmes? Ich spreche von dieser alten und wunderbar ermutigenden Geschichte. Er fiel in Ungnade, und der König ließ ihn im obersten Gemach eines schwindelnd hohen Turmes einsperren. Er aber, der Unglückliche, hatte eine treue Frau, die kam nachts an den Fuß des Turmes und rief nach ihm und fragte ihn, wie ihm zu helfen wäre. Er ließ sie wiederkommen die nächste Nacht und mit sich bringen ein langes Seil, eine lange Schnur, einen langen seidenen Faden, einen Käfer und ein wenig Honig. Die Frau wunderte sich sehr, aber sie gehorchte und brachte, was ihr befohlen war. Der Mann rief ihr von oben zu, den Seidenfaden fest an den Käfer zu binden, auf des Käfers Fühler einen Tropfen Honig zu tun, und ihn an die Wand des Turmes zu setzen, den Kopf nach oben. Sie gehorchte und tat alles, und der Käfer fing an, emporzuklettern. Immer den Honig witternd, kletterte er langsam höher und höher, bis er auf der Spitze des Turmes ankam. Da faßte ihn der Gefangene und hielt den seidenen Faden in der Hand. Dann hieß er seine Frau, an das untere Ende des seidenen Fadens die starke Schnur bunden, und zog die Schnur empor, und an das untere Ende der Schnur das Seil binden, und zog das Seil empor. Und das übrige war nicht mehr schwer.

Das übrige ist niemals schwer. Nur solange man nicht weiß, ob man den seidenen Faden in die Hand bekommen wird oder nicht, solange ist es schwer".

Die Möglichkeit, den "seidenen Faden in die Hand zu bekommen", war mit dem Bestehen der Dichtung gegeben, und darum unternahm Hofmannsthal den Versuch, das Ganze zu retten, indem er das Geistige bewahrte.

Vorbemerkungen zu den Essays über die deutsche Literatur.

Nach den Forschungen von Bense, Just und Fischer⁽⁴⁰⁾ gehören Hofmannsthals kritische Schriften in den Bereich des Essays⁽⁴¹⁾. Auf die zitierten Arbeiten stützt sich diese Untersuchung. Es geht dabei, wie bereits gesagt, um die literarhistorischen Ergebnisse. Eine Auseinandersetzung mit Hofmannsthals Essaystil müßte einer gesonderten Untersuchung vorbehalten bleiben. Da aber der Essay in seiner Eigenart auf einer Zwischenstufe zwischen reiner Kunst und belehrender Abhandlung angesiedelt ist, sich zuweilen mehr dem einen oder dem anderen zuneigt, erwies es sich als notwendig,

an manchen Stellen auch auf die Aussageform einzugehen, denn je stärker der Essay künstlerische Gestalt annimmt, umso mehr gehört diese zur Aussage.

Daher war es unerlässlich, reiche Zitate anzuführen, denn in mancher Wendung Hofmannsthals, die dem künstlerischen Bereich zugehört, sind Dinge ausgesprochen, die sich dem betrachtenden Wort entsiehen.

Zitate und Belege werden nicht immer chronologisch aufgeführt. Dies rechtfertigt sich aus Hofmannsthals eigenen Worten, nach denen seine Gedanken alle zusammengehören und eine Einheit bilden⁽⁴²⁾. Es ist von entscheidender Bedeutung, daß Hofmannsthals Maßstäbe und seine kritische Methode vom ersten Aufsatz an ausgebildet waren und meistens durchgehend die gleichen blieben. Wenn sich auch im Laufe seiner Entwicklung der Umkreis der literarkritischen Essays erweiterte, die Schwerpunkte der Betrachtung sich verlagerten und die Aufsätze reifer wurden, so änderte sich doch die Grundhaltung des Interpreten nicht.

"Es ist eben das Außerordentliche", so urteilt Max Mell über Hofmannsthals frühe Prosaschriften, "daß in ihnen alles schon da ist, was das spätere Werk entfaltet"⁽⁴³⁾.

Die Wertmaßstäbe Hofmannsthals werden im Laufe der Untersuchung herausgestellt und im Schlußkapitel zusammengefaßt.

Im kritischen Werk Hofmannsthal nehmen die Essays über die deutsche Literatur den größten Raum ein. Der siebzehnjährige Loris schrieb den ersten Aufsatz über diesen Gegenstand⁽⁴⁴⁾, und von diesem Zeitpunkt an reihten sich die Essays in dichter Folge aneinander bis zu dem Aufsatz über Lessing aus dem letzten Lebensjahr des Interpreten.

Loris wandte sich zunächst nur den zeitgenössischen Dichtern zu⁽⁴⁵⁾, aber mit zunehmendem Alter erstreckte sich Hofmannsthals Interesse auf die gesamte deutsche Dichtung. Vor allem waren es die Werke des großen deutschen Jahrhunderts von 1750-1850, die er durch seine Interpretationen dem Volk wieder ins Bewußtsein bringen wollte, also die klassischen Dichtungen und die großen Erzähler des 19. Jahrhunderts. Hier lagen die reichsten Schätze der deutschen Dichtung, darum mußte eine Neubelebung der Literatur immer wieder von hier ihren Ausgang nehmen.

Die Essays über die Zeitgenossen richten sich fast nur auf Dichter, die wie Hofmannsthal selbst, sichtbar an die Tradition anknüpften. Extreme moderne Richtungen, wie z.B. der Naturalismus, fanden nicht Hofmannsthals Zustimmung. Da es ihm immer darum ging, den Wert zu bestätigen, schrieb er nicht über Gegenstände, denen nach seiner Überzeugung dieser Wert mangelte. Die negative Kritik ist daher in Hofmannsthals Schriften selten. Dies ist ein Beweis für den Ernst, aus dem das kritische Werk zu verstehen ist: es ging Hofmannsthal nicht ums Brillieren. Dies wäre an einem abzuwertenden Gegenstand viel leichter möglich gewesen - es ist leichter, die Schwächen eines mißlungenen Werkes anzuprangern als die Qualität eines gelungenen zu erweisen. Das aber war gerade Hofmannsthals Ziel. Leidenschaftlich setzte er sich für das Positive ein und brachte auch auf diesem, gleichsam indirekten Wege zum Ausdruck, welche Art von literarischen Erzeugnissen er ablehnte. Nur Loris griff mehrfach zur

negativen Kritik, um seine Stellung zu bezeugen, wie die lebhafteste Auseinandersetzung mit D'Annunzio erkennen läßt.

Über einige Epochen der deutschen Literatur schrieb Hofmannsthal gar nicht oder nur in wenigen Bemerkungen: über Mittelalter, Barock und Romantik. Zwischen diesen drei Epochen, die in ihren geistigen Grundkräften gewisse Ähnlichkeiten aufweisen und daher in mancher Beziehung aufeinander aufbauen, bestand gerade für Hofmannsthal eine tiefe Verwandtschaft. Er selbst muß als Erbe dieser langen Entwicklungsreihe angesehen werden. (46)

Wenn nun kritische Aufsätze über diese Epoche fast ganz fehlen, so deutet das nicht, wie man zunächst annehmen könnte, auf ein geringeres Interesse, sondern gerade auf eine besondere Nähe zu diesen Zeiten. Diesen drei Zeitabschnitten war Hofmannsthal so verwandt, daß oben darum keine Essays über ihre Dichtungen entstanden. Tiefere Schichten wurden hier angesprochen als die, welche sich in kritischen Schriften aussprechen können - hier drängte es Hofmannsthal zur eigenen Gestalt.

Das Zeugnis für die Wahlverwandschaft zum Mittelalter ist der "Jedermann" (47), die Nähe zum Barock bekundet sich vor allem im "Salzburger großen Welttheater" und im "Xenodoxus"; die zur Romantik im "Andreas".

Die Klassik.

Goethe.

Was Goethe für Hofmannsthal bedeutete, wie tief er Goethe verehrte, wie sehr eine eigene Kunstanschauung von der Goethes geprägt war, über all das ist geschrieben worden.⁽⁴⁸⁾ Hier ist es die Aufgabe, Hofmannsthal's Urteil über Goethe darzustellen.

Aus Goethes zentraler Stellung in der deutschen Literatur und aus Hofmannsthal's enger Bindung an ihn ist es zu erklären, daß seine Goethezeugnisse im Verhältnis zu denen über andere deutsche Dichter die zahlreichsten sind.

Die früheste geschlossene Äußerung über Goethe, der "Prolog zu einer nachträglichen Gedächtnisfeier für Goethe am Burgtheater zu Wien, den 8. Oktober 1899"⁽⁴⁹⁾, legt bereits die Haltung, die Hofmannsthal sein ganzes Leben hindurch Goethe gegenüber einnimmt: er sieht in seinen Werken eine Lebenshilfe, weil sie selbst Leben und Leben geschaffen haben⁽⁵⁰⁾.

Goethe wird als Wegbereiter einer von ihm selbst geschaffenen Welt gesehen⁽⁵¹⁾, wenn nun die Menschheit als "seine Welt" betritt, um aus seinen Gestalten Lebenskraft schöpfen, wenn sie ihre Kraft in diese Gestalten versenkt. Hiermit wird auf den lebendigen geistigen Austausch hingewiesen, den Hofmannsthal in der Auseinandersetzung mit Goethe immer wieder fordert.

Um den spontane menschliche Begegnung mit Goethe geht es in dem frühesten Aufsatz "Die Briefe des jungen Goethe"⁽⁵²⁾. Er ist in ganz persönlichem Briefstil geschrieben und richtet sich an einen Freund, einen jungen Menschen. Diesem will er eine Begegnung mit einem andern jungen Menschen, Goethe, vermitteln. Die Art, in der es geschieht, ist so unmittelbar, so echt und jung, daß der Leser sich ansprechen lassen muß und die Briefe Goethes zur Hand nehmen wird.

An den Beginn setzt Hofmannsthal das Bild des alten Goethe, der nach dem Tag in Nürnberg, von dem der Kanzler von Müller berichtet, allein, in seinen Mantel gehüllt, den Tal hinabstieg und mit seinem Hammer das Gestein beklopfte, während seine jungen Gesellschafter fühlten, "daß es mehr als ein Mensch war, der da ihren Blicken schwand".

Damit ist die Gestalt Goethes beschworen in ihrer höchsten Sphäre, aber Hofmannsthal steigt von dieser Höhe wieder herab: er will seinem Freunde von anderer Seite Zugang zu Goethe verschaffen und schickt ihm, "was aus seiner Jugend selber austropft, wie der Saft aus den angeschnittenen üppigen jungen Stämmen im Frühjahr. Es sind die Briefe seiner Jugendjahre". (Aus den Jahren 1765-1779)⁽⁵³⁾

Hofmannsthal gibt dem Freunde eine Anleitung, wie diese Briefe gelesen werden sollen. Mit Recht sieht Grete Schaefer⁽⁵⁴⁾ in der Art und Weise, wie Hofmannsthal den Freund zum Lesen der Briefe bringen will, seine erzieherische Absicht, die Vorurteile zerstreuen will, Goethe sei tot und habe uns nichts mehr zu sagen.

Darum rät Hofmannsthal: "Lies es ohne Vorurteil. Denk, hier redet ein junger Mensch. Laß ihn nicht seinen Namen Goethe wie den Medusenschild mit sich tragen und Dich damit versteinern. Sondern laß den verspielten, den leidenschaftlichen und den weltklugen Ton seiner Rede in Dein Ohr fallen wie die Sätze eines neuen Freundes".

Der Leser soll **verlockt** werden, die **Briefe** zu lesen und sie als die eines Gefährten zu lesen. **Brücken** werden **geschlagen** von der **Jugend** des Freundes zu der **Goethes**, die Ähnlichkeit der Lebenssituationen wird **gefolgt**, auf **eigene Briefe** des Freundes verwiesen, die denen des jungen Goethe in **manchem** so verwandt **sind**. "Alles das, wie Du in der Schreibtischlade selber liegen hast, ... so **ists** **hier** in dem Buch, nur daß es hundertdreißig Jahre **al**z ist und eine Luft durch und durch weht, eine **feuchte**, ahnende Morgenluft - die kann ich Dir nicht vorwegbeschreiben, die mußt Du fühlen."

Die ehrfürchtige Beklemmung, die sich so oft mit dem Namen Goethe verbindet, wird aufgelöst. Im gleichen Augenblick ist eine freie, bewundernde Haltung ihm gegenüber gewonnen, nur nicht mehr durch ein Vorurteil, das nicht prüft, was es bewundert, sondern durch das eigene Erlebnis. Dafür stehen Hofmannsthals Worte: "Wirklich, denk nicht: Goethe, Goethe, sondern lies, denk, Du kommst in mein Zimmer und findest einen jungen Mann bei mir sitzen, der Dir auf den ersten Blick gefällt, aber nicht eben übermäßig. Wenn er einen hübschen Satz sagt, rückst Du näher. Und auf einem herrlichen Wort, einer Wendung, die einem durch und durch geht, da ruhe dann aus. So wirst Du es schon am Ende fühlen: Goethe".

Man empfindet, welch ein Weg zwischen dem ersten und dem letzten "Goethe" in diesem Zitat liegt: der Weg, den der Leser von Goethes Briefen gehen wird, wenn er sie in der Weise liest, zu der ihn Hofmannsthal auffordert.

Drei große Interpretationen Hofmannsthals haben ein dramatisches, ein episches und ein lyrisches Werk Goethes zum Gegenstand; "Tasso", "Wilhelm Meister" und den "Westöstlichen Divan".

Unterhaltung über den "Tasso" von Goethe⁽⁵⁵⁾.

Dieses Gespräch ist eines der schönsten und bedeutendsten, die Hofmannsthal geschrieben hat. Es stammt aus den Jahren, in denen er seinen Essays mit Vorliebe die Gesprächsform gab.⁽⁵⁶⁾

In dem "Tassofeuilletton", wie er es nennt, geht es ihm wie in ähnlichen "Gedankengängen dieser Art, Betrachtungen, Ansichten oder wie man es nennen soll," darum, ganz durchsichtig werden zu lassen, daß diese Gedankengänge auch über den Gegenstand hinausgehen, den sie zunächst behandeln; daß "immer das Allgemeine, das hinter jeden Speziellen verborgen ist, offen daliegt", so wie es bei diesem Gespräch um die Möglichkeiten, "die im Verhältnis komplizierter und höher organisierter Menschen überhaupt liegen, geht, und nicht nur gerade um diese Menschen"⁽⁵⁷⁾.

An dem Gespräch beteiligen sich zwei Ehepaare. Jeder dieser Menschen ist von der

anderen in seinem Wesen sehr verschieden, sodaß sich vielfältige Auffassungen des Dramas ergeben können. Alle Partner aber sind sich ebenbürtig, sodaß sich ein wirkliches Gespräch entwickeln kann.

Der Anlaß hierzu - zu dem Aufsatz wie zu dem Gespräch darin - war eine "Tasso"-Aufführung mit Kainz in der Titelrolle. Von dessen schauspielerischer Leistung hatte Hofmannsthal "mit besonderem Enthusiasmus"⁽⁵⁸⁾ gesprochen, der in dem Essay noch weiterklingt.

Im Erzählton beginnt er: "Man war zur Stadt ins Theater gefahren, da ein kühlerüber Nachmittag in die Zeit stärkster Rosenblüte, flammend heißer Tage, überstark luftender Abende eingefallen war". Auf der Rückfahrt sitzen die Freunde schweigsam im Wagen, denn "man hatte- und jeder von den vier zum erstenmal im Leben- den 'Tasso' gesehen, und die Phantasie ...konnte sich von diesen Bildern weder entfernen noch sich ihrer durch Worte entladen".

Hofmannsthal zeichnet die Situation sensibler Menschen nach, die sich nach dem Theatererlebnis erst langsam wieder herabstimmen müssen. Dies wird nicht direkt gesagt, sondern in dichterischer Prosa gestaltet. So der Übergang von dem Gesamterlebnis des Dramas, das im Theater sich vollzog, zu den einzelnen, blitzhaften Momenten, die später beim Nachhausefahren nicht aufhören, "sich in der Seele zu wiederholen"⁽⁵⁹⁾.

Die Zeit, die verstreichen muß, ehe sie in der Lage sind, über den "Tasso" zu sprechen, wird durch eine Erzählung überbrückt: "Man stieg schweigend aus dem Wagen, setzte sich zu Tisch und redete während des kurzen Nachtmahls von belanglosen Dingen. Erst bei den Früchten wandte sich die Unterhaltung auf "Tasso" zurück, indem die Hausfrau unvermittelt sagte: 'Ich weiß nicht, ob hier nicht eigentlich etwas Undarstellbares dargestellt ist'".

Unvermittelt und hier, diese Worte, die ohne irgend ein Vorhergehendes, auf das sie sich beziehen könnten, hier ausgesprochen werden, deuten darauf hin, daß die Gedanken der Freunde während der ganzen Zeit um nichts anderes als diesen Gegenstand gekreist sind. Dadurch ist wieder auf die bei allen Partnern gleiche Stärke des Relebnisses gedeutet, die es erlaubt, in jedem Moment das Thema mit Worten aufzugreifen und in jedem Augenblick des Verständnisses der anderen sicher zu sein.

Die Frau des Dichters beginnt die eigentliche Unterhaltung mit einem Einwand, der in seiner Gebundenheit ans Stoffliche mit voller Absicht von Hofmannsthal am Anfang gestellt ist: sie ist der Meinung, daß eine wirklich gute Gesellschaft, und um die handelt es sich ja im "Tasso", die Anlässe zu den Konflikten, die sich her ergeben, vermeiden würde, ehe "die Nötigung sich zeigte, alles durch viel Reines gut oder eigentlich schlimm und schlimmer zu machen".

Der Major ist ähnlicher Ansicht, wenn er meint, daß "alle Konflikte recht eigentlich dadurch herbeigeführt (werden), daß sich die Leute in einer unmöglichen Weise tragen und die denkbar schlechtesten Manieren an den Tag legen".

Dies sind sehr österreichische, für Hofmannsthal typische Gedanken. Die Distanz, die guten Manieren, Wohlerzogenheit, das alles war Hofmannsthal wichtig, und in seinem Werk, z.B. im "Schwierigen" sind diese Dinge gestaltet.

Wenn Hofmannsthal hier das Gespräch so sehr vom Äußeren, vom Stofflichen ausheben läßt, will er, ebenso wie in dem Aufsatz über die Briefe, die Mauer von Ehrfurcht, die um den Namen Goethe liegt, durchbrechen und den Zugang zu ihm unmittelbar werden lassen, denn dann hängt "doch die ganze Geschichte nicht gar so in der Luft". Die nativere Anschauungsweise des Österreicher, der leichter den Bezug des Werkes zur Wirklichkeit herstellen kann, ohne deshalb am Stofflichen kleben zu bleiben, ist ein gutes Gegenstück zu dem Deutschen, der in seinem Erleben von Kunstwerken meistens den entgegengesetzten Weg geht und dann wirklich leicht "in der Luft hängt".

Rechter, der Gesprächspartner, der einen großen Teil von Hofmannsthals eigener Sprache schart, empfindet den Einwand seiner Frau als verkehrt und bringt, um ihn zu widerlegen, zur Sprache, wie in dem Drama das "was im Zusammenleben einer Gruppe geistiger und kultivierter Menschen regiert, in einer unvergleichlichen Weise nicht gesagt, sondern gezeigt" sei.⁽⁶⁰⁾ Im Verlauf der Unterhaltung spricht er einen Gedanken aus, der an diesen anschließt. Er spricht über die Gestalten, die mehr sind als Gestalten, weil, im Gegensatz zu Shakespeare, bei dem alles aus den Figuren heraustritt als ein tatsächliches Tun, bei Goethe in die Figuren hineingenommen ist als ein "stets mögliches Tun, ein formgewordenes Tun". In diesem Sinne sind Tasso und Antonio "einander bis zur Auflösung gefährlich, indem sie bloß dasind", weil sie jeder ein grenzenloser Zustand sind, "wie Werther der grenzenlose Zustand der Jugend ist". Von dieser Seite aus betrachtet, rechnet Hofmannsthal auch "Werther" und die "Wahlverwandschaften" zu Goethes Dramen, weil hier überall sich etwas vollzieht, was nicht aufzuhalten ist, und dies ist ein Zug des Dramatischen. Die Parallele zum "Werther" führt Hofmannsthal noch weiter aus, wenn er schreibt: "Tassos Untergang ist ein Sieg des Gesetzes, Werthers Untergang ein Sieg der Leidenschaft über das Gesetz, über jede Bindung, über jede objektive Wirklichkeit. Werther wird gesprengt durch die übermächtige, siegende Leidenschaft, Tasso erstickt an ihr, da sie sich nicht - nicht einmal im Tod - entladen kann. Werther ist nur um sein physisches Dasein gebracht, Tasso um seinen Wert, seinen Sinn in der Welt, um sein metaphysisches Dasein..."⁽⁶¹⁾

Worin die Steigerung vom "Werther" zum "Tasso" liegt, wird damit von Hofmannsthal gültig ausgesprochen.

Das "unabänderliche Verhältnis" zwischen Tasso und Antonio vergleicht Hofmannsthal der Welle: "Wie die Welle nichts ist als ein Sichtbarwerden von Bewegendem und Widerstehendem, darum, wenn sie zusammensinkt, sich immer wieder erneut und einfach nicht fortzuräumen ist, so geht es hier. Versöhnt, unversöhnt, begütigt, gereizt, immer gleich stehen sich die beiden gegenüber: in ihnen steht für uns die Widersinnigkeit der Welt zu schmerzlichem Genuß". Dieses letzte Wort faßt in unvergleichlicher Weise die Wirkung des Dramas zusammen, ohne sie in irgendeiner Art "erklären".

zu wollen. Die vollkommene Distanz, die auch der Dichter Hofmannsthal Goethe gegenüber wahrte, wird deutlich in seiner Antwort auf den Einwurf des Majors: "Daß man es erträgt..., daß es einen nicht erstarren macht!" Sie lautet: "Das... ist wohl das Geheimnis dessen, der es gemacht hat, sein ganz persönliches Geheimnis".

Die Lösung, die trotz aller Schmerzlichkeit in dem Verhältnis Tasso - Antonio liegt, in dem Tasso scheinbar der Unterlegene ist, spricht Hofmannsthal später in dem Wort aus: "In der Gegenüberstellung Tasso - Antonio liegt seine (Goethes) Gerechtigkeit - nicht auf Seiten eines der beiden."⁽⁶²⁾

Exkurs über das Dramatische bei Goethe.

Der "Tasso" ist das einzige Drama Goethes, über das sich Hofmannsthal zusammenhängend geäußert hat. Darum soll an dieser Stelle seine Anschauung über das Dramatische bei Goethe eingefügt werden.⁽⁶³⁾

Über den "Tasso" sagt der Freund des Dichters: "Ich weiß nicht, was die Leute wollen, die das nicht dramatisch nennen..." "Weil es Goethes Drama ist", antwortet der Dichter lebhaft "und nicht Shakespeares Drama, das ist alles. Wenn man nur endlich aufhören wollte, vom Drama im allgemeinen zu sprechen".

Dieses Wort kennzeichnet Hofmannsthals Haltung deutlich. Es war nicht seine Art, Kunstwerke in ein feststehendes Schema, hier also "das Dramatische" zu pressen, denn er wußte, daß das nichts zur Klärung beitrug. Jede Dichtung betrachtete er, der alle darin verborgenen Bezüge erkannt hätte und auch erkannte, doch als ein Gebilde sui generis. In seinem Grillparzervortrag erkennt er sogar jedem einzelnen Drama Grillparzers eine eigene Gattung zu⁽⁶⁴⁾.

Mit Entschiedenheit wehrt sich Hofmannsthal gegen die weitverbreitete Gewohnheit, Goethe undramatisch zu nennen. Die Ursache für diese abwegige Meinung sieht er darin, daß Goethe "unablässig nach den heilenden Kräften sucht, selbst im Furchtbaren ist das Verhängnis so bedeutungsvoll, nie losgerissen, immer als Funktion eines höheren Plans vorhanden; findet es im Menschlichen keine Lösung mehr, so liegt das Erlösende jenseits des Menschenlebens, immer im Bereich der die Welt über dem Abgrund des Nichts haltenden lebendigen Kräfte... im 'Egmont' sind die Gestalten auch schon verkörperte Mächte, in ein furchtbares und herrliches Spiel verstrickt und aus ihrem Handeln und Erleiden"⁽⁶⁵⁾ ergibt sich letzten Endes immer das höhere Sittliche⁽⁶⁶⁾.

Dies alles bedeutet aber noch nicht, daß die Gestalt, in der sich diese heilenden Kräfte aussprechen, notwendig undramatisch sein muß. Ein anderes aber läßt sich daraus ableiten, nämlich, daß diese zur Versöhnung drängenden Kräfte sich der tragischen Aussage entziehen. Und diesem Einwand, Goethe mangle die Fähigkeit zur echten Tragödie, verschließt sich Hofmannsthal keineswegs. Er erwähnt sogar selbst einmal den Brief Goethes an Schiller⁽⁶⁷⁾, in dem sich jener selbst die Fähigkeit zur Tragödie abspricht mit der Begründung, "da es ihm beim Schaffen nicht ohne pathologischen Anteil abgehe", müßte er "folglich am Schaffen des Tragischen zugrunde gehen"⁽⁶⁸⁾.

In der Skizze zu einem geplanten Goethevortrag⁽⁶⁹⁾ schreibt Hofmannsthal von noch

anderen Gründen, die Goethe die tragische Aussage unmöglich machen: "Als Wurzel von Goethes untragischer Anlage wird sein mangelndes Verhältnis zur Geschichte herangezogen und tiefer zu erfassen gesucht. Es ergeben sich, dies ist der Kern des Vortrags, fünf Gesichtspunkte, die Auflösung des Tragischen bei Goethe zu begreifen". Hofmannsthal unterscheidet nun methodische, stilistische, kunsthistorische, sittliche und biographische Gesichtspunkte. Dieser Vortrag ist leider nicht ausgearbeitet, aber aus der Skizze wird deutlich, daß Hofmannsthal den Schwerpunkt in Goethes Drama weniger in einer tragischen Handlung als in der Darstellung eines "unabänderlichen Weltverhältnisses" sah.⁽⁷⁰⁾

Bekannt geworden ist die Unterhaltung über den "Tasso" vor allem durch das "lösende Wort über die oft unverstandene Prinzessin".⁽⁷¹⁾

Dieses Wort wird hervorgerufen als Entgegnung auf die herbe Kritik, die die Frau des Dichters an der Prinzessin übt. Schon als Leonore im Gespräch beiläufig erwähnt wurde, "verzog die Hausfrau ein wenig ihr Gesicht", und sagt später ganz direkt: "Ich mag sie nicht. Wie sie über ihre Leiden und ihr verpfushtes Leben klagt, ist sie mir erträglich, aber auch nur erträglich, eben wie eine Kranke und lange nicht sympathisch. Sonst aber würde ich sie zu denen rechnen, denen ich in einem Salon auf zwanzig Schritte ausweichen wollte" - wieder der direkte Bezug zum Realen! - "und da ich sie hier immerfort anhören oder von ihr sprechen hören muß, so verdirbt sie mir das halbe Stück."

Die Hausfrau unterstellt der Prinzessin einen gouvernantenhaften Ton Tasso gegenüber und möchte manche Zeilen in ihrem Goethe "mit dem Rasiermesser auskratzen". Die Sanvitale findet sie auch unglaublich unsympathisch, "aber die weiß wenigstens, was sie will", wogegen die Frau des Dichters von der Prinzessin sagt: "Dabei weiß ich nicht, was sie will". Hier ist mit einer leisen Schwebung die Befangenheit dieses Urteils angedeutet, in dem Gegensatz: die Sanvitale weiß, was sie will - bei der Prinzessin weiß ich nicht, was sie will. Die Prinzessin selber weiß es schon. Von dieser Stelle wird die Verteidigung ausgehen.

Zuvor aber wird die Prinzessin immer mehr belastet: sie hat Tasso "halbverdeckt" Erklärungen gemacht, ihm den Kranz aufgesetzt und sagt dann aber "nicht weiter, Tasso!... Das soll goutieren wer will. Ich mag sie nicht. Ich mag sie nicht."

Mit einem sehr feinsinnigen Argument versucht sie jetzt selbst eine Erklärung für das Wesen dieser Gestalt. Sie glaubt, Goethe habe eine ähnliche Gestalt schaffen wollen wie die Stiftsdame in den "Bekanntschaften der schönen Seele" oder die Ottilie in den "Wahlverwandschaften". Diese Figuren können im Roman ihr Wesen durch "stilles Dasein und lautloses Reflektieren der Welt in ihrem durchschauenden Innern" zeigen, aber dazu bietet das Drama keine Möglichkeit. Hier können sie sich nur durch Reden enthüllen, also durch das Mittel, das ihrem Wesen am wenigsten entspricht. Darum, und damit kommt die Frau des Dichters wieder an den Anfang des Gesprächs zurück, glaubt sie im "Tasso" etwas Undarstellbares dargestellt.

Alle diese Argumente sind stichhaltig. Man könnte sich ihnen anschließen. Hofmannsthal hat mit ihnen gleichsam alles, was gegen die Prinzessin vorgebracht werden kann, vorweggenommen, ehe er die Schrift "Die Prinzessin" anfügt. Nun aber ist die Wirkung dieser Schrift umso stärker, je mehr vorher gegen die Prinzessin gesprochen worden war. -

Bisher wurde die Welt der Bezüge als Ausdruck des dramatischen Konflikts herausgestellt. Der letzte Teil der "Tasso"-Interpretation richtet sich auf eine einzelne Gestalt:

Die Prinzessin.

Distanz, dieser für Hofmannsthal typische Wesenszug, bestimmt diese Interpretation, die eine der subtilsten ist, die der Dichter gegeben hat. Distanz, Scheu vor dem Direkten mag den Grund dafür gegeben haben, die Deutung der Prinzessin in dieses Manuskript zu kleiden, das gleichsam ohne Absender und ohne ein persönliches Wort den Freunden zugekommen war. Wie sehr charakterisiert diese von allem Zusammenhang losgelöste Deutung schon die Prinzessin, die ja gerade als außerhalb oder besser oberhalb der menschlichen Gesellschaft stehend interpretiert werden soll. Wieder gibt der Dichter schon durch die Form seiner Interpretation Aufschluß über deren Inhalt.

Es ist darauf hingewiesen worden⁽⁷²⁾, daß Hofmannsthal wohl aus einer verwandten Seelenlage heraus die Nachzeichnung der Prinzessin so fein gegeben habe. Wirklich fühlt man die Nähe dieser Gestalt zu Hofmannsthals eigenen aus jedem Wort seiner Interpretation:

Die Prinzessin ist "determinierte Vornehmheit; sie ist Verzicht auf jedes Trachten; neben ihr erscheint leicht jeder, der etwas tut und sucht, als ein Aventurier oder ein Snob..." Sieht man nicht bei diesen Worten den Schwierigen und Helene vor sich?

"Schmerzlich" ist das erste Wort des "kleinen Manuskriptes", und alles Folgende dient eigentlich dazu, den Grund für dieses "Schmerzlich", das das Leben der Prinzessin ist, zu weisen.

"Schmerzlich wandeln solche Gestalten zwischen den Lebenden hindurch; wo für alle Raum ist, für sie scheint kein Platz berechnet, und noch ihrem Schattenbild begegnet man nicht freundlich, nicht gerecht; und doch hat der Tätige seinen Platz wie der Kluge, der Leichtfertige wie der Genußsüchtige; ja dem Traurigen sogar ist Raum gelassen und dem Verbitterten, der quälend für Qualen sich entschädigt; sie alle setzen den Fuß auf die Erde als Berechtigte, nicht als Schatten". Hier wird vorausgenommen, was alles die Prinzessin nicht ist und dadurch angedeutet, daß sie ein völlig andersartiges Wesen ist, das nur wenig Ähnlichkeit mit andern Lebenden hat.

"Die arme Prinzessin! Sie ist nicht stark und lieblich wie Dorothea, nicht lieblich in der Schwäche, wie Ottilie - womit soll sie die Herzen gewinnen? Zu dienen ist ihr versagt, und wodurch insinuiert sich schöner die Frau, als wenn sie dient. Sie

ist da, und nur wenige wissen, wie ihr **uns Herr ist, wenige** wollens wissen. Ein kaum erträglicher Zustand ist der ihre, und **er ist** bleibend, und sie erträgt ihn; wie schön, wie vornehm trägt sie ihn. Jenes schmerzlichster Erfahrung abgewonnene 'Glissez mortels, n'appuyez pas!' - (könnten das nicht Worte der Marschallin aus dem "Rosenkavalier sein?) - "hat sie sich ganz zu eigen gemacht; die ganze Welt ist ihr durch Entsagung zu eigen geworden. Hier ist, heraufgenährt von frühen steten geistigen Schmerzen, in einer Mädchenbrust, die seltsame Ruhe, die gestillte, alles durch schauende Sympathie, die wir in der Brust alter weiser Männer ahnen. Ja, hier ist das Spiegelbild der ganzen Welt, gereinigt, gebadet wie in einem stillen See, hier ist Liebesmöglichkeit ohne Grenzen, allseitig verströmend - und kaum mehr ein leiser Wunsch".

Dieser ganze Absatz mußte zitiert werden, denn anders ist kein Bild zu geben von der Wesensschau, die Hofmannsthal hier gelingt.

Er sieht den Grund für das Verkanntwerden der Prinzessin in ihrer von der Welt unverständenen und als Schwäche ausgelegten Fähigkeit, den Gang der Welt vorauszunehmen: sie hat "längst gewußt", daß "Glück nicht dauert". Sie sieht das Unvermeidliche und erstarrt, "wo andere den Schein von Möglichkeit sehen, sich regen, bewegen".

Der wesentlichste Grund für die Andersartigkeit der Prinzessin liegt in ihrer "Ganzheit", in der "Geschlossenheit ihres Wesens, worin das Strebende, das Wirkende aufgehoben scheint". Dies aber ist kaum mehr menschlich, und "die Natur liebt nicht, daß Wirkendes ruhe, und dennoch ruft sie auch solche Geschöpfe hervor, hält sie im Leben - und straft sie, indem sie sie erhöht".

Damit ist das "Schmerzliche " an der Prinzessin gedeutet: die Reihöhung ist ihr als Schicksal auferlegt, das Unbedingte ihres Wesens, das unter den Lebenden keinen Platz hat, muß sie t r a g e n .

"Dennoch sit sie keine Dulderin; und wie sie das Leben trägt, ist unendlich mehr, als bloßes Ertragen... es ist mehr geheime Stärke in ihr, als man ahnt, und im Geheimen dient auch sie an einem Altar". Hofmannsthal vergleicht sie den römischen Vestalinnen, aber er sieht sie noch einsamer als jene, "nicht von strengen finsternen Gesetzen gebunden, aber gebunden dennoch im tiefsten Kern von Gesetzen, die die Natur ihr gibt... Das heilige Feuer, das sie hütet, hat keinen Namen, und dennoch ist das Höchste dieser Menschen daran geknüpft, daß es nicht verlösche, wie dort an jene Flamme das Schicksal der mächtigen Stadt".

Das "Feuer", das die Prinzessin zu wahren hat, sind Würde und die höchste Sittlichkeit, die sie verkörpert. Darum nennt es Antonio "das Ungeheure", wenn Tasso diese Würde und Sittlichkeit verletzt, indem er die Prinzessin umarmt. Hofmannsthal bringt an dieser Stelle einen wirklich oft gehörten Einwand zur Sprache: "Wer hat nicht einen liberal denkenden Oheim, einen vorurteilslosen Freund ... sich maßlos über diese Höflingsworte ergehen gehört. Das Ungeheure! Weil einer gewagt, eine Fürstin an sich zu drücken".

Aber Hofmannsthal selber fühlt, daß damit eine ganze Welt ins Wanken kommt, weil die Prinzessin eben nicht "nur ein Weib" ist. Und so bricht in Hofmannsthals Worten, die bisher nur indirekt gewesen waren, das I c h hervor: "Ich fühle Goethe an dieser Stelle wie an jeder schönsten, und ich verstehe ihn".-

An diese Deutung der Prinzessin schließt sich noch ein Gespräch des Dichters mit seiner Frau über die Frage an, wer ihrer beiden Freunde diese Interpretation geschrieben haben könnte. Beide führen Gründe an, daß das Manuskript - wie der Dichter meint, von dem Baron - und wie die Frau des Dichters glaubt - von der Baronin sei. Sie kommen aber zu keiner Lösung der Frage. Und das scheint bedeutsam zu sein: männliche und weibliche Betrachtungsweise haben sich in dieser Interpretation gemischt und eine Einheit gebildet, die man als die Anschauungsart des K ü n s t - k e r s bezeichnen kann, in der sich männliche und weibliche Elemente begegnen. Diese Anschauungsweise erschließt dann nicht nur einen Ausschnitt des Gegenstandes, den sie in den Blick nimmt, sondern sie gibt den Blick auf das Ganze frei, weil sie von der höchsten Ebene aus sieht, die dem Menschen erreichbar ist.

Wilhelm Meister in der Urform⁽⁷³⁾.

Der "Wilhelm Meister" war Hofmannsthal seit seinem siebzehnten Jahr selbstverständlicher geistiger Besitz. Schon 1891 findet sich eine Briefnotiz: "Wilhelm Meister macht mir wachsende Freude: ist denn Mignon nicht recht eigentlich unser drittes Geschlecht", eine stilisierte Vereinigung dessen, was an beiden gut und schön ist?"⁽⁷⁴⁾

Wenige Jahre später spricht er über die sogenannte "Moderne" und sieht eine Möglichkeit zur Überwindung von deren Schwächen im "Wilhelm Meisterlichen Lebenlernen", was sich im "Zusammenspiel der äußeren und inneren Lebensmächte" ausdrückt⁽⁷⁵⁾. Hier bedeutet der "Wilhelm Meister" schon die direkte Lebenshilfe, als die Goethes Richtungen von Hofmannsthal immer erkannt werden.

Diese frühen Bemerkungen beziehen sich auf d e n "Wilhelm Meister" schlechthin; die "Theatralische Sendung", die Urform, wird erst 1910 gefunden. In diesem Jahr schon verfaßt Hofmannsthal einen Aufsatz über das Fragment, der seiner hellen Freude über diesen "gehobenen Schatz" Ausdruck gibt.

"So halten wir denn... 'Wilhelm Meisters theatralische Sendung' in Händen, den Baumeister neben dem 'wirklichen' Meister... Wir kannten ein gräumiges, palastähnliches Wohnhaus der besondersten Art und wußten, es sei auf den Fundamenten eines älteren, eingeschränkten Bürgerhauses errichtet, und manches von den Mauern, ja von Treppen und Gemächern des alten Hauses in das neue einbezogen. Nun steht das alte vor unseren Augen, wir können sie nebeneinander sehen, können vergleichen, und nun erst hat unsere Bewunderung für den Baumeister keine Grenzen".

Schon mit diesen Worten ist gesagt, welchem der beiden Werke Hofmannsthal den höheren Rang zuerkennt: dem von jeher geliebten "Wilhelm Meister" in der späten Fassung. An aber wird gleichsam "zurückgeblendet" und anhand einer Interpretation der "Thea-

tralischen Sendung", die Hofmannsthal mit kindlichem Vergnügen am Entdecken gelesen hat, der Weg von diesem Torso bis zum vollendeten Roman abgeschritten. Gerade auf diese Weise bestätigt Hofmannsthal den Wert der zweiten Fassung.

Die beiden Bücher, das eine "zutraulicher, lebendiger", das andere "bedeutender, feuriger, geistiger", bezeichnet Hofmannsthal als den Ausdruck der "geistigen Umwandlung des reifenden Goethe". Eine ähnliche Wandlung hatte sich schon in ihm vollzogen von seinem "Werther" zum "Urmeister": "Als der Jüngling Goethe den Jüngling Werther schuf, stürzte er sich in diesen hinein und verließ ihn erst, als der entseelte Leib starr am Boden lag, Goethe der Mann geht neben dem Jüngling Wilhelm Meister ruhigen Schrittes einher und sieht gelassen zu, wie der labyrinthische Pfad allmählich doch sich entwirre und nach einem Ziele führe".

In leuchtenden Farben schildert Hofmannsthal die Vorzüge der "Theatralischen Sendung" vor dem späteren "Meister". So sieht er etwa dort das Romanhafte sehr viel mehr verkörpert als in dem "majestätischen Werk von 1796". Die Episode mit Marianne ist viel mehr "zum Behagen des Romanlesers ausgestaltet" und auch sonst in dem Torso viel mehr "gezeigt, gegeben, was in den Lehrjahren nur angedeutet, geheimen höheren Zwecken aufgeopfert war... Wilhelms Kinderzeit, das Puppenspiel, hier lebt's vor uns, dort steckt es eingequetscht in der Exposition, wo wir seiner nicht recht froh werden. Daß Wilhelm viel von einem Dichter hat, das mußten wir der Gestalt glauben, es als ein Element der Gestalt uns zu eigen machen; hier wirds uns im einzelnen gezeigt..."

Dies alles kann man zweifellos als Vorzüge vor den "Lehrjahren" empfinden, und so kommt Hofmannsthal auch zu dem Ausruf: "Welch ein Werk! Denken wir, daß wir vom 'Wilhelm Meister' nur dies besäßen. Welche Fülle von Gestalten, welch wunderbarer Reichtum der Gegenüberstellung!"

Hofmannsthals Interpretation nimmt nun typisch die Art des Dichters an: Gegebenes wird nicht nur philologisch ausgelegt, sondern mit dichterischer Phantasie erfaßt. Er stellt die Frage, wie man sich, hätte man nur den Torso, den Roman für sich selbst weitergedichtet hätte. Viele Möglichkeiten dazu führt er auf, alle wären logisch und schön, auch sinnvoll in Bezug auf den Anfang. Aber, und hier wird Goethe ganz heraufgerufen, "wie immer wir dies wendeten, wir würden nur immer im gleichen Sinne vorwärtsschreiten, nie würden wir auch nur die Schwelle der Zaubersphäre berühren, zu welcher in dem Roman von 1796 alles Geschehene, auch das Geringfügigste, hinaufgehoben ist. Nie würden wir aus uns selbst die ungeheure, geistige Belichtung hervorzubringen vermögen, in welcher sich alle Geschöpfe dieses Buches als in einem wahrhaft himmlischen Medium vor uns bewegen, nie das Geheimnis einer Verkettung zu finden, durch welche jeglicher Punkt dieses Werkes von jeglichem folgenden ein immer höheres Licht zugeworfen bekommt, jegliches Geschehen bei vollkommen natürlichen Zusammenhängen in einem immer höheren Sinn erscheint".

Hofmannsthal sieht den Fortschritt vom ersten zum zweiten "Wilhelm Meister" in dem, was er, selbst geschult durch Goethe, immer als ein Kriterium des höchsten

ges angesehen hat: in der tiefen Symbolhaftigkeit.

Demgegenüber haben die Figuren, "Abenteuer, Lebensverhältnisse" in der "Theatralischen Sendung" alle nur um ihrer selbst willen bestanden. Die "symbolisierende Vortragsweise... bei der vollkommensten Natürlichkeit des Vorgangs und Anschaulichkeit des Details" ist das Entscheidende, was das neuere Werk dem älteren voraushat. Goethes Stil hatte sich in der zweiten Meisterfassung vom individuellen zum symbolischen erhoben.

"Hofmannsthals Vergleich der beiden Meisterfassungen zeigt, wie seine Lebens- und Kunstvorstellung durchtränkt ist von dem klassischen Goethe, der unter allem Wandel das ewig-sich-Gleichbleibende der menschlichen Natur in ihren vielfältigen Gestaltungen sucht, dem die menschlichen Erscheinungen auf ein geheimes Gesetz deuten, dem jedes Einzelwesen zum Symbol allgemeiner Geltung wird"⁽⁷⁶⁾.

Kurze Bemerkungen über den "Meister" durchziehen das gesamte Prosawerk Hofmannsthals. Immer wird auf dieses Werk, wie überhaupt auf Goethe, hingewiesen, wenn ein Werk anderen als Maßstab gelten soll. Diese Funktion des Absoluten, die Goethe in Hofmannsthal Werk einnimmt, im einzelnen noch weiter zu belegen, würde zu weit führen, obgleich es reizvoll wäre, manche Formulierungen Hofmannsthals noch einmal herauszustellen, etwa diese vom "zartesten Halblight", in dem Mignon und Ottilie "modelliert" seien. Man kann darauf verzichten, weil das Bild Goethes immer in der gleichen Absicht heraufgerufen wird: Maßstab für alle Erscheinungen in der deutschen Literatur zu sein.

Der Aufsatz über den "Meister" klingt aus mit der Feststellung, daß dieses "kein volkstümliches Buch" sei. Hiermit greift Hofmannsthal einen Gedanken auf, den er schon mehrmals vorher erwähnt hatte und der ihn später immer wieder beschäftigen wird, Goethes eigenen Gedanken, daß seine Werke nie populär werden könnten. Eine Erklärung hierfür gibt Hofmannsthal in seinem Balzac-Aufsatz⁽⁷⁷⁾: "Wer sich eines seiner Werke aufs neue aneignet, wer 'Hermann und Dorothea', den 'Wilhelm Meister', die 'Wahlverwandtschaften' genießen will, muß sich mit schon gereinigten Sinnen dem Buche nähern. Er muß viel von sich, von der Atmosphäre seines Lebens draußen lassen. Er muß die Großstadt vergessen. Er muß zehntausend Fäden seines augenblicklichen Fühlens, Wollens und Denkens durchschneiden. Er muß sich auf seinen 'verklärten Leib' besinnen, ich meine: auf sein Ewiges, sein Rein-Menschliches, sein Unbedingtes. Er muß der ewigen Sterne gedenken und sich durch sie heiligen. Dann freilich ist es beinahe gleichgiltig, welches von Goethes Werken er aufschlägt: überall umfängt ihn die gleiche gesteigerte und verklärte Wirklichkeit... hinter jeder Zeile fühlt er den Bezug auf ein Ganzes, auf eine erhabene Ordnung... aber dieser Arm, der zu den Sternen heben kann, umschlingt nicht jeden. Auch der lebendige Goethe gab sich nur wenigen und diesen nicht zu jeder Stunde. Wer mit unruhiger Hand danach greift, der verschließt sich ein Gebilde wie die 'Wahlverwandtschaften' wie eine Muschel sich zuklappt. Solchen erscheint Goethe kühl, fremd, sonderbar. Er imponiert mehr, als

er einnimmt..."

Diese tiefgründige Erklärung führt Hofmannsthal im Meisteraufsatz noch weiter: "Schwer ist zu fassen, nicht um seiner Verschlungenheit willen, denn Verschlungenes hätte sich in drei Menschenaltern zur durchsichtigsten Einfalt aufgelöst, sondern um seiner Reinheit und Hoheit willen. Denn nichts ist schwerer anzueignen, schwerer auch nur wahrzunehmen, als das Große und Erhabene, trotzdem oder eben weil es nichts anderes ist als das Reinste und Wahrste des Natürlichen".

Derselbe Gedanke ist es, den Hofmannsthal wenige Jahre später in seinem Aufsatz über den "Divan" niedergelegt. Dort heißt es: "Das Reine, Starke ist schwer zu fassen, eben um seiner Reinheit, um seiner Stärke willen"⁽⁷⁸⁾. So erklärt es sich, daß gerade die größten Werke Goethes, die eben darum groß sind, weil sie ein Höchstmaß des Reinen und Starken in sich fassen, verkannt sind, weil, um dies aufzunehmen, ein erhöhter Zustand nötig ist, zu dem sich immer nur Einzelne erheben können.

Goethes "West-östlicher Divan"⁽⁷⁹⁾.

Der Dichter stellt diesen Aufsatz als Einleitung vor eine Neuausgabe des "Divan". Goethe ist hier aus einer geistigen Nähe ohnegleichen geschaut. Aus der Atmosphäre des "Divan" heraus gelingen Hofmannsthal Worte über die Menschenalter, die das Zentrum des Essays bilden und auch losgelöst von dem Thema bestehen können, hier aber die Bedeutung und das Wesen von Goethes geistigstem Buch heraufbeschwören.

Die Symbolhaftigkeit, die er schon an "Wilhelm Meister" gerühmt hatte, hebt er auch hier wieder heraus, wenn er das Buch eine Bibel nennt: "eines von den Büchern, die un-ergründlich sind, weil sie wahre Wesen sind, und worin jegliches auf jegliches deutet, so daß des inneren Lebens kein Ende ist."

Mit dem Imperativ, der oft in Hofmannsthals Essays zu finden ist, fordert er: "Wer ein Buch wie dieses, einen Geist, ein Wesen, genießen will, der sein auch da und mit der Seele da". Hiermit wird wieder auf den erhöhten Zustand des Innern hingewiesen, ohne dessen Dasein sich Goethes Werke verschließen. Um das Ganze aufnehmen zu können, muß der Leser ein Ganzes sein, denn "Gespaltene will das Ganze nicht erkennen, ein Gegenwille tritt dann im dunkelsten, kaum bewußten Bereich dämonisch auf, ein Urteil wird nicht reif, das Vorurteil wirft sich dazwischen". Das "Vorurteil ist hier fast als Person gesehen, die sich zwischen den Leser und die als l e b e n d i g geschaute Dichtung stellt.

Gerade dem "Divan" gegenüber lebt das Vorurteil des "grillenhaften" alten Goethe, der sich hier dem Fremden zugewandt habe, und dessen Werk deshalb auch fremd bleiben müsse. Hofmannsthal sieht aber gerade im "Divan" "Enthüllung ohne jede Schranke". Der Dichter dieses Werkes ist der M a n n , nicht mehr ein Jüngling, dessen Herz sich, für jeden faßbar, "wie ein schäumender Bergstrom gegen die Welt" vergießt. Darum erschließt sich der "Divan", dessen Dichter der Welt gegenüber eine andere Haltung einnimmt, schwerer. Hofmannsthal sieht Goethe, den M a n n , so sehr mit der Welt verbunden, daß er sein Inneres nicht anders eröffnen kann, "als indem er gleichsam vor unseren Augen, aufleuchtend in der Glut seines Lebens, aus den Din-

gen hervortritt und sich sogleich wieder in die Dinge hinüberwandelt". Eben darum aber faßt er das Ganze des Lebens, er muß " a l l e m seinen Mann stehen, und noch die Vergangenheit fordert ihn hinaus: das unabsehbar Gegenwärtige aber wirft sich auf ihn wie ein verworrener Traum, der reingeträumt werden muß, ein wüster Schall, der zum Ton sich runden muß".

Hiermit ist die Verantwortung und Aufgabe des Mannes, das Leben ganz zu durchdringen, ausgesprochen, und Hofmannsthal muß fortfahren: "So ist die Beschwerde groß, ein Mann zu sein: dafür nimmt er den größten Lohn dahin: der höchsten allseitigen Bewußtheit;" die Jüngling und Greis nicht haben, dieser nicht, "weil ihm alles dahingeht wie in einem Spiegel", jener nicht, weil er zwar "sein Herz in Händen" trägt, aber sein "Sinn... dumpf" ist. Demgegenüber ist der Mann "ganz im Spiel".

Dieses Geschick des Mannes sieht Hofmannsthal in den zwölf Büchern des "Divan" "von Blatt zu Blatt" hervortreten. Damit bewegt sich seine Interpretation auf einem ganz neuen Wege: Er hat in diesem Essay die Betrachtung über die Menschenalter in den Mittelpunkt gestellt, innerhalb dieser wieder das mittlere, das Mannesalter, als das größte und bedeutendste hervorgehoben. Jetzt muß sich der Kreis notwendig schließen, indem er den "Divan", den er als Goethes höchstes Kunstwerk ansieht, als Gebilde des Mannes deutet. Hiermit weicht Hofmannsthal von der allgemeinen Deutung des "Divan" als eines Alterswerks ab. Diese letztere Deutung bedingt eine größere Ferne des Betrachters zu dem Gegenstand, denn sie sieht in dem Dichter den, dem bereits wie dem Greis "alles dahingeht, wie in einem Spiegel". Und zwangsläufig kommt in das Verhältnis zu dieser Dichtung ein Zuviel an Ehrfurcht vor dem alten "Olympier", das den reinen Blick für das wirklich im "Divan" Gegebene verstellt.

Hofmannsthal gibt diesem Buch aus der geistigen Biographie Goethes heraus die Mittelstellung im Werk des Dichters. Diese Mitte bedeutet Höhepunkt, der erreicht ist, weil das Werk des Mannes die ganze Fülle des Lebens in sich faßt.(der wichtigste Maßstab Hofmannsthals).

Persönlich - überpersönlich wie immer sucht Hofmannsthal die Gedichte aus, auf denen vor allem "die Seele ausruht". Wenn man schon bei dieser Wendung aufgehört hat, so tut man es noch mehr bei den Worten: "hat man aber eines dieser Gedichte betreten ...", denn sie bezeichnen das, um was es Hofmannsthal hier geht, schon durch ihre Fügung, ehe er es noch deutlich ausspricht: daß diese Gedichte selbständige, lebenenthaltende und lebenspendende Gebilde sind. "... ein solches Buch ist Leben, und erhöhtes Leben, Goethes Jünglingsgedichte fliegen uns durch die Seele wie Musik, in 'Hermann und Dorothea', im 'Meister' ist das Dasein wie in festen, von innen erhellten Bildern vor uns hingehalten, so ist auch der 'Faust' eine Bilderfolge, freilich eine magische; hier aber, im 'West-östlichen Divan', sind wir, wie nirgends, mitten in den Bereich des Lebenden gestellt".

Den unaufhörlichen Kreislauf des Lebens hat hier Goethe gestaltet, darum "ergeht es uns mit diesem Buch, wie es uns draußen im eigenen Bereich ergeht: wir meinen uns frei im Unendlichen zu bewegen, doch sind wir immer in die Mitte unseres Lebenskrei-

ses gebannt". Aber dennoch ergibt sich von hier aus ein Durchblick ins Offene. Dem rechten Leser dieses Buches "wachsen die Kräfte ... in seinem Herzen erneut sich unablässig das Göttliche", und wie dies möglich ist, bildet für Hofmannsthal, "wenn man auf ein Unausprechliches mit einem Wort hindeuten darf, den Inhalt dieses Buches".

Er sieht gerade, weil der "Divan" ein Höchstmaß von Menschlichem und Lebendigem enthält, den Blick auf das Göttliche freigegeben. Dieses Höchstmaß an Lebendigem läßt sich nur im lebendigsten Lebensabschnitt, also im Alter des Mannes erreichen. So kommt es zu der Deutung des "Divan" als der Schöpfung des Mannesalters, nicht des "alten Goethe". Die Gründe, die zu dieser Interpretation geführt haben, fassen das Wesentliche des Werkes. Wenn dies der Sinn einer Deutung ist, und nur das kann er sein, so muß man Hofmannsthals mit stichhaltigen Argumenten belegte Interpretation anerkennen.

Darum muß an dieser Stelle Ilse Hechler⁽⁸⁰⁾ widersprochen werden, die zwar zunächst von dem "West-östlichen Divan" als dem Höhepunkt in Goethes Dichten spricht, nach dem aber Hofmannsthal ihn doch als eine Altersdichtung deutet und in den Gedichten die "gedankenvolle Beleuchtung eigenen Erlebens" sieht.⁽⁸¹⁾

Gerade das ist nach Hofmannsthal aber nicht der Fall, denn diese Deutung entspricht ja der Haltung des Greises. Ilse Hechler belegt die, wie sie meint, Hofmannsthalsche Deutung bezeichnenderweise nicht mit Zitaten aus dem "Divan"-Aufsatz, sondern mit solchen, die von Hofmannsthal nur auf den alten Goethe bezogen sind.⁽⁸²⁾

Einleitung zu einem Band von Goethes Werken enthaltend die Singspiele und Opern⁽⁸³⁾.

Wenn es Hofmannsthal schon im "Divan"-Aufsatz darum gegangen war, den Olympier Goethe zwar nicht zu entthronen, aber auf eine neue Weise zu inthronisieren, indem er nämlich auf die N Ä H E, nicht die entrückte Ferne zum Leben und zum Menschen hinwies, so geschieht das in diesem Essay fast noch stärker. Es kommt zu einer Herausstellung "der weltzugewandten Seiten Goethes, des geselligen Dichters, der den Weimarer Freunden Feste gibt mit musikhafte Dichtungen"⁽⁸⁴⁾.

Hofmannsthal ist mit dem hier angeschnittenen Thema auf einem Gebiet, das ihm selbst sehr am Herzen liegt. Er erkennt auch in Goethe das "Gesellige" und das "Soziale", wie er es selbst verwirklichen wollte und erreicht hat, und das durch die Musik gesteigert, ja eigentlich erst zu seinem Wesen geführt wird.

Beiseiner eigenen Arbeit als Librettist ist Hofmannsthal durch Goethe und dessen hohen Begriff von der Oper bestätigt worden: "Wie er (Goethe) sich der Begriff des Opernhafte klarzumachen sucht, ihn vom bloß Theatralischen einerseits, vom rein Dramatischen andererseits abscheidet, das war das Resultat jahre- jahrzehntelanger Bemühung um die Form, die er vielleicht die günstigste aller dramatischen Formen nennt. Bedeutende Situationen in einer künstlichen Folge: dieses Wort, in dem sich das für die Oper zu Erstrebende zusammenfaßt, hat mich für die 'Frau ohne Schatten' unendlich ermutigt"⁽⁸⁵⁾.

Es geht Hofmannsthal - und, wie er es in diesem Aufsatz deutlich werden läßt, auch Goethe - um das F e s t . Die Oper aber ist der Inbegriff des Festes und die "vielleicht günstigste aller dramatischen Formen", denn sie ist "naiv und bedeutungsvoll, lebendig und tief, ... unterhält die Sinne, beschäftigt die Phantasie und bewegt das Gemüt: und wie in einem Glockenspiel klingt die Harmonie aller irdischen Wesen und Himmelskräfte an."

Dem Dichter aber ist es gegeben, dieses Fest-Spiel, die Oper, hervorzubringen, dann in seinem Innern "folgen die Feste aufeinander und sind niemals unvollkommen. Hierin gleicht sein Geist dem Leben der schaffenden Natur, die auch, indem sie den Menschen Geburt, Entwicklung, Vermehrung und Auflösung veranstaltet, von Fest zu Fest geht"⁽⁸⁶⁾. In seinem Geiste treten die Elemente des Lebens gereinigt zueinander, ja, das Zukünftige als ein schon Gegenwärtiges, das Vergangene als verklärt. Entläßt seine Gestalten aus einem Innern, so gibt er ihnen etwas von dem Glanze dieser innern Welt mit, und alle bedeutenden Augenblicke ihres Daseins strahlen ihn wieder".

Im Innern des Dichters also ziehen sich die Epochen des Lebens auf ihren letzten Inhalt zusammen, der dann, wie es oben ausgesprochen wurde, zugleich naiv und bedeutungsvoll ist und seine letzte Überhöhung von der Musik empfangen muß. Was aber Hofmannsthal mit Strauß gegeben war, die weitgehend kongeniale Musik zu seinen Texten, das mußte Goethe entbehren. So mußten "Goethes unablässige Versuche, eine Oper zu schaffen,... schließlich daran ermatten, ... daß er keinen zulänglichen Komponisten fand"⁽⁸⁷⁾.

Die Nachwelt hat sich nun daran gewöhnt, Goethes Singspiele als Nebenwerke anzusehen, eine Meinung, gegen die sich Hofmannsthal aufs Entschiedenste wendet. Auch in diesen Texten sieht er "obwohl höchst zweckvoll künstliche Gebilde, doch auch ehrhardtige Naturtaten", und er will einen "glücklichen, nicht seelenlosen Blick" darauf geworfen wissen. Glücklicherweise nennt er dann wohl den Blick, der sich im Geist auf das Element, das "ausgeblieben ist, das gerufen war, das Höchste und Tiefste zu verbinden", die M u s i k , dazudenken kann.

Hofmannsthal hatte, als er diesen Aufsatz schrieb, schon jahrelang mit Strauß zusammengearbeitet, und durch diese Tätigkeit war sein Blick für Libretti so sehr geschärft, daß er sich das Element Musik mit Leichtigkeit auf die Goetheschen Texte projizieren konnte und so vor seinem geistigen Auge das Gebilde aufstand, das hätte verwirklicht werden können, wenn zur rechten Stunde der Komponist an Goethes Seite getreten wäre.

"Aber", so schreibt er z.B. von Goethes Zauberflötenlibretto, "so, wie es nun besteht, gleicht es einem Park, steinernen Schalen, Kaskadengebäuden, Zuläufen und Abschnitten von köstlicher Erfindung und Anordnung, denen die Fluten, die in ihnen hin- und herströmen, von ihnen aufsteigen und gen Himmel stäuben sollten, ausgeblieben sind".

Schöner und klarer kann man den Platz der Musik in der Oper nicht beschreiben, als es in diesem Bild geschehen ist. Weil sie aber fehlt, ist Goethes Werk nur die Vorbereitung zu einem Fest, das unvollkommen bleiben mußte". Das weist gerade auf die

Qualität des Librettos hin; es ist zwischen den Worten wirklich der Platz für die Musik ausgespart, wie es Hofmannsthal besonders deutlich empfinden mußte, dem dieses in seiner "Ariadne" selbst in so hohem Maße gelungen war.

Er sieht in Goethe den geborenen Librettisten. Man muß diese Bezeichnung in ihrer wahren Bedeutung, ohne jedes Abwertende verstehen. Hofmannsthal weist auch an nicht als Libretti gedachten Werken das Opernhafte nach, so an dem "Märchen" aus den "Unterhaltungen deutscher Ausgewanderten", weil dort, wie in der Oper, "die Elemente des Daseins tiefsinnig spielend nebeneinandergebracht sind und undeutbare Musik aus schönen Bildern und Lebensbezügen besteht".

In diesem Sinne deutet Hofmannsthal auch den "Wilhelm Meister" als Oper, und man ist bereit, dieser Deutung zu folgen, wenn man sich "den Glanz" des "unnennbar Feierlichen" vergegenwärtigt, der z.B. Mignons Exequien, "ein völliges Oratorium, eine geistliche Oper ohnegleichen" oder Wilhelms Begegnung im Turm erfüllt. Zwischen den Gestalten, in den Szenen, überall erkennt man Raum für Musik.

Wenn Goethe, der mit wachsender Lebensreife das Dasein immer mehr als ein Fest erkennt und "wie keiner die Kette von Festen im Walten der Natur" sieht, so ist es natürlich, daß bei ihm das "der Feier Zugeneigte" immer stärker auch äußerlich in seinem Werk hervortritt. Wenn man den "Faust II" auf diese festlichen Elemente hin ansieht, so zeigt sich, daß dieses Werk "das Fest aller Feste und, da es auf Schritt und Tritt Musik postuliert, die Oper aller Opern" ist. (Helena, klassische Walpurgisnacht, kaiserliche Pfalz etc.)

Hofmannsthal sieht in der Realisierung dieses Werkes auf dem Theater einen Ansporn für künftige Epochen, die "höchsten Kräfte einzusetzen, um den äußeren Sinnen hier das unvergleichliche Fest zu bereiten, das im inneren aufnehmenden Sinn zu einem Höheren, einer geheimnisvollen Chiffre sich verknüpft" (88).

In diesem Essay ist die Brücke geschlagen von den, wie man meinte, geringsten Werken Goethes zu den größten. Hofmannsthal ging es darum, der "erlauchten Sphäre" dieser großen Werke die "Nebenwerke" einzuordnen, denn er sieht fließende Übergänge "vom erhabenen zum bescheidenen Gebilde".

Ganz ohne Einschränkung kann man sich aber Hofmannsthal's Meinung nicht anschließen. Zweifellos haben die Opern und Singspiele in der Entwicklung Goethes eine Bedeutung, aber ist in ihnen wirklich die *G e s t a l t*, die Hofmannsthal sonst allein anerkennt, erreicht? Hat nicht der Interpret aus seiner eigenen Beschäftigung mit der Oper heraus mehr aus diesen Texten herausgehört, als sie enthalten?

Trotzdem ist aber eines mit diesem Aufsatz erreicht: man wird künftig Goethes Opern und Singspiele doch unter einem höheren Gesichtspunkt sehen müssen, als das bisher geschehen ist.

Aufzeichnungen zu Reden in Skandinavien⁽⁸⁹⁾

Über Goethe hat Hofmannsthal keinen Vortrag gehalten wie etwa über Grillparzer, der sein Bild von dem Dichter zusammenfaßt und den Einzelinterpretationen übergeordnet.

et ist. Die Erwähnung Goethes geschieht aber in Hofmannsthals gesamten kritischem Werk, fast in jedem Aufsatz. Die Literatur, vor allem die seiner Zeit⁽⁹⁰⁾, maß er an Goethes Werken. Man könnte Hofmannsthals Goethebild nicht anders vollständig aus seinem Werk destillieren, als wenn man sein Gesamtwerk, das dichterische wie das kritische, unter diesem Gesichtspunkt aufrollte. In mehreren Arbeiten ist dieser Versuch schon unternommen worden⁽⁹¹⁾.

Es fehlt zwar ein zusammenfassender Vortrag Hofmannsthals über Goethe, aber einige Aufzeichnungen zu Reden in Skandinavien bilden eine so tragfähige Grundlage, daß man aus ihnen diesen nicht vorhandenen Vortrag rekonstruieren kann⁽⁹²⁾.

Hofmannsthals Mission als Erzieher wird an diesen Aufzeichnungen besonders deutlich. Sie sind im Jahre 1916 geschrieben, also im Weltkrieg, zu einer Zeit, in der sich Hofmannsthal immer mehr bemühte, seinem Auftrag als Bewahrer des Geistigen gerecht zu werden. Es geht ihm nicht so sehr um Ästhetisches als um Ethisches. Die Erkenntnisse werden pädagogischen Zwecken untergeordnet, denn sie sollen dem heutigen Menschen Forderung und Beispiel sein⁽⁹³⁾. Damit ist die kultur- und geistespolitische Aufgabe, um die es Hofmannsthal ging, bezeichnet.

Den Weg Goethes sieht er durch die Begriffe F r e i h e i t und G e s e t z bestimmt. Es geht von Anfang an um die Frage: "Kann das Gesetz zur Freiheit werden?" Nur, wenn dies bejaht werden kann, ist der "höhere Begriff der Persönlichkeit" zu erreichen. An den Dichtungen verdeutlicht Hofmannsthal Goethes Entwicklung bis zu diesem Ziel und erkennt drei Entwicklungsphasen. Die erste verkörpern "Prometheus", "Götz" und "Werther", den "Kampf zwischen naturhaft schöpferischem Ich und Gesellschaft". Hier kommt es zum Konflikt der "praktischen Freiheit mit dem notwendigen Maße des Ganzen... nicht die Selbstsucht, aber die Selbstbesessenheit" siegte.-

Diese Phase wird abgelöst von der "Spannung zwischen menschlichem Schicksal und sittlichem Gesetz". "Tasso" und "Iphigenie" sind die Dramen, in denen sich diese Problematik ausspricht. In beiden Stücken sieht Hofmannsthal einen gemeinsamen Keim: es geht Goethe um den "Kampf oder Ausgleich zwischen dem leidenschaftlichen, sei es animalischen, sei es schicksalsbeladenen Ich, und dem in der objektiven Welt wie im Innern des Menschen gleichmäßig gültigen Gesetz, sei es Natur- oder Sittengesetz". Während Iphigenie in diesem Konflikt "mit Hilfe oder zu Gunsten des Sittengesetzes" liegt, unterliegt Tasso, aber dies Unterliegen schließt den Sieg des Gesetzes ein.- In dieser Phase trat in Goethe "dem Willen zur Macht ... der Wille zum Maß gegenüber".

Die höchste erreichbare Stufe ist in der dritten Phase verkörpert und in den Wahlverwandtschaften" gestaltet. "Der Gedanke des Gesetzes ist nun über allem Einzelnen das Zentrum, um das Goethe seinen Weltstoff gruppiert". Goethe erlebt in dieser Phase, "daß die Gesetze selbst bis zu einem vorher nicht gekannten Grad individuell sind, ins Individuelle hinabreichen, daß das Gesetzliche auch den Bereich des Besonderen durchdringt, was man bisher dem Zufall oder der Wirkung als eigenem Raum zugeschrieben hatte. Gesetze sind ihm nichts Starres, worum Willkür und Zufall anfechten

und woran sie zerschellen, sondern dehnbar feine Kräfte, selbst Individuen und teilhaft jeder zartesten Bewegung der Seele und des Leibes, vom Zufall nicht durch Starre und von der Willkür nicht durch Enge unterschieden, sondern durch ihre Deutbarkeit aus einer gemeinsamen Mitte und durch ihre, wenn nicht in mathematischen Formeln aussprechbare, so doch in Sinnbildern architektonisch darstellbare Ordnung. Die Gesetze sind in den Menschen, die Welt ihre in menschlichen Gestalten und Begegnheiten manifestierte Ordnung".

Das Schicksal des Menschen vollzieht sich nach der Naturgesetzlichkeit, die aber die persönliche Freiheit nicht aufhebt, wil das "immer bewegliche Leben" ein bewegliches Gesetz in sich schließt.

Als tragenden Grund zu dieser höchsten Entwicklungsphase sieht Hofmannsthal die Frömmigkeit, die für Goethe hieß: "einem Reineren, Höheren Ungekannten sich freiwillig hinzugeben"⁽⁹⁴⁾. So bezeichnet Hofmannsthal Goethes Sittlichkeit als "aus religiöses erfaßtem Natursinn abgeleitet".

Die Gesetzmäßigkeit ist letzten Endes die Form, in der der Mensch seine naturgegebene Idee verwirklichen muß. "Ein Wort schwebt uns auf den Lippen: Karma. In der Tat, wir sind Asien, dem Urquell der Religionen nahe". Hofmannsthal ordnet hiermit Goethe an höchste Stelle des Geisteslebens der Welt ein.

Das Verletzen der von Goethe erkannten Gesetze ist "nicht Sünde im christlichen Sinne und zieht nicht Strafe nach sich, sondern ist selbst schon Strafe, Verhängnis, Leiden. Jeder Charakter schafft sich nicht sein Schicksal, er ist bereits sein eigenes Schicksal durch sein So-Sein"⁽⁹⁵⁾.

Bei Ottilie nun sieht Hofmannsthal diese höchste Form des Menschlichen erreicht: sie weiß sich eins mit Gottes - ihrem - Gesetz. In ihr ist die "Überwindung des Kausalreiches" vollzogen; der "Kontrast zwischen Individuum und Gesamtheit" ist aufgehoben. Die anerkannte Notwendigkeit hat ihr unbegrenzte Freiheit zuteil werden lassen. Ihr Ich ist Persönlichkeit und darum selbst Gesetz geworden und unterliegt nicht mehr der mechanischen Unfreiheit. Sie untersteht keinem anderen Gesetz als dem ihrer eigenen Person und ist darum frei.

Aus dieser Haltung Goethes leitet Hofmannsthal die konkrete Lebenshilfe für seine und spätere Generationen ab. Goethe scheint ihm prädestiniert zu sein als Lehrmeister des Lebens, weil er sich diese hohe Form des Freiheitsbegriffes auf dem Wege durch alle Höhen und Tiefen des Lebens hindurch zu eigen gemacht hatte, durch ein Sich-Stellen, nicht Sich-Entziehen, durch die T a t. Dieses Letztere war es, was sich Hofmannsthal selbst erkämpft hatte⁽⁹⁶⁾, darum ist es begreiflich, daß er in diesem Weg, dem Weg nach innen durch Lebensdurchdringung⁽⁹⁷⁾ eine wahrhafte Möglichkeit sieht, die Persönlichkeit zu vollenden und damit dem Ganzen zu dienen.

Schiller.

"Goethe und er stehen zueinander wie der Gärtner und der Schiffer"⁽⁹⁸⁾. Aber in großen Nächten reckte der stille Gärtner seine Hand zu den Sternen empor und war mit ihnen vertraut wie mit den Blumen seines Gartens, und der Schiffer hatte nichts als sein mutvolles Herz, mit dem die Winde spielten"⁽⁹⁹⁾.

Hofmannsthals Stellung zu Schiller ist in diesem Gleichnis klar ausgedrückt. Es enthält gleichzeitig Anerkennung und Ablehnung. Das Wort stammt aus dem ersten Aufsatz über Schiller, der 1905 zum hundertsten Todestag des Dichters geschrieben wurde⁽¹⁰⁰⁾. Der zweite, letzte Aufsatz entstand zwanzig Jahre später und zeigt die gleiche Grundhaltung des Interpreten Schiller gegenüber.⁽¹⁰¹⁾

Eines der am deutlichsten, wenn auch am indirektesten redenden Ausdrucksmittel in Hofmannsthals Aufsätzen ist die "Temperatur". Sie wird bestimmt von der persönlichen Beziehung des Interpreten zu seinem jeweiligen Gegenstand. Mit Worten ist sie kaum zu fassen, darum wird man bei der Interpretation der Schilleraufsätze Mühe haben, aus den von Hofmannsthal gegebenen Fakten, die für sich genommen, sehr viel Positives sagen, die Bedeutungsnuance herauszustellen, die ihnen eben durch die etwas kühle Temperatur mitgegeben ist.-

Die spontane menschliche Beziehung, die für die Goetheessays so wesentlich war, ist Schiller gegenüber nicht zu bemerken. Das folgende Briefzitat ist kein Gegenbeweis dafür:

"Ich glaube, daß ich zu keiner Zeit meines Lebens, vom 15. Jahr an, den Kontakt mit Schiller und seinen Produkten irgendwann verloren habe. Eine Zeitlang bestand eine leidenschaftliche Vorliebe für die in Prosa verfaßten Dramen, dann gerade für die stilisierten. Jetzt lese ich am liebsten einzelne Aufzüge, deren grandioser Aufbau nur von einem Menschen, der selbst dramatisch zu arbeiten versucht, ganz bis auf den Grund genossen werden kann: den letzten Akt von 'Wallensteins Tod', den Akt von 'Kabale und Liebe', in dem der Präsident in die Wohnung des Musikus kommt, den Rütli-Akt und das, was dem Geßlermord vorausgeht aus dem 'Tell' ... ob ich den künstlerischen oder den geistigen und sittlichen Einfluß seiner Arbeiten auf meine Entwicklung höher anschlage, läßt sich nicht entscheiden, da diese Dinge ineinanderfließen: die ungeheure sittliche Kraft eines Menschen wie Schiller wirkt heute stärker durch die Schwungkraft seiner Reden und architektonische Kraft des Szenariums als durch die direkten 'Ideen' und Reflexionen"⁽¹⁰²⁾.

In diesen letzten Worten ist eine Kritik enthalten, die den wesentlichsten Punkt in Hofmannsthals Schillerbetrachtung bildet: die großen Redeperioden⁽¹⁰³⁾ nämlich reißen "über das hinweg, was in den Figuren nicht ganz in sich übereinstimmend, oft beinahe zweideutig"⁽¹⁰⁴⁾ ist.

Hofmannsthal äußert damit Zweifel an Schillers Künstlertum. In dem frühen Aufsatz sagt er: "Man muß die Unreife haben, die Gestalten noch nicht zu sehen, nur ihren Schwung zu fühlen, oder man muß die Reife haben, die Gestalten nicht mehr zu sehen, nur das, was hinter ihnen ist..."⁽¹⁰⁵⁾.

Hofmannsthals Einwand richtet sich also auf die nicht in sich vollendeten Gestalten Schillers⁽¹⁰⁶⁾. Dieser Gedanke wird später fortgesetzt: "Seine (Schillers) dramatischen Gestalten stehen nicht völlig für ihn, wie der Faust und der Tasso, aber auch der Egmont und der Götz für ihren Dichter stehen; kaum Wallenstein, obgleich dieser eine mächtige Gestalt ist, aus der Ahnung weltgeschichtlicher Krisis geboren und wunderbar hingestellt, wo er alle im Reich verbundenen Deutschen, die Katholiken wie die Protestanten angeht, und darüberhinaus Wien ebenso wie Prag. Aber auch er steht nicht ganz für Schiller, Maria Stuart stößt mehr zurück als sie anzieht, die Jungfrau befremdet, der Tell bindet uns nicht. An all diesen Gestalten Schillers nagt dann und wann der Zweifel, und alles Geistige lebt nur kraft des Glaubens. Ja, es ist, als ob schließlich ihn auch die Sprache nicht binde, man kann sie nicht beim Wort nehmen wie die Goethesche"⁽¹⁰⁷⁾.

So wird Schiller zwar unbedingte Größe⁽¹⁰⁸⁾ zuerkannt, aber von dieser Größe gesprochen - Hofmannsthal sieht selbst die Gefährlichkeit dieses Gedankens⁽¹⁰⁹⁾ - "als ob sie außerhalb des Werkes erkennbar werde". Auf das aber läuft es letztlich hinaus, denn wenn Hofmannsthal in Schiller trotz allem einen "Bildner des menschlichen Fühlens"⁽¹¹⁰⁾ sieht, so "nicht wie jene, die eine Welt geben, Homer, Shakespeare, Michelangelo, Rembrandt, auch nicht wie jener, der eine Welt und sich in uns verknüpfte, Goethe, sondern indem er sich selbst hergab, nicht in den Gestalten, sondern durch die Gestalten hindurch, hinter den Gestalten"⁽¹¹¹⁾. Dort nun sieht Hofmannsthal etwas "Höheres sehr großartig fühlbar" werden: einen "Auftrieb, an dem sich die Tiefe der Nation erkennen läßt"⁽¹¹²⁾.

Wenn Hofmannsthal hier etwas sehr Positives ausgesprochen zu haben scheint, darf man doch nicht übersehen, daß das Gesagte eine Kritik einschließt. Denn der Künstler, der Dichter legitimiert sich als solcher vor allem durch die Gestalt. Wenn diese als nicht vollendet erkannt wird, fehlt etwas Wesentliches.

Schiller mußte Hofmannsthal doch wohl in seinem Wesen fremd gewesen sein, und Erklärungen dafür finden sich in seinen Aufsätzen.

Einen Grund bildete zunächst das Fehlen auch nur einer Gestalt, die die Persönlichkeit des Dichters wirklich enthielte; ein weiterer ist zu sehen in der Gefahr, die von Schillers Werk ausgehen konnte und ausgegangen ist, weil es die Möglichkeit der Mißdeutung bot und sich nicht - wie Goethes Werke - vor dem Unverstand wie eine Muschel zuklappte.

Hofmannsthal spricht von dem Übergewicht, das das Rousseausche Erbe, die "philosophische, sentimentale Rednergewalt", gegenüber dem Erbe des Plutarch in Schiller gewann und zitiert dazu einen Brief Stifters, der auch seine eigene Meinung enthält. Stifter schreibt von der Gefahr der Schillerschen Phrasen für das Phrasenzeitalter, "und daß auf der Bühne das Hohle erst recht sich zeige"⁽¹¹³⁾. Stifter fährt fort: "Schiller, so groß er ist, hat durch den falschen Glanz viel zu dem nachfolgenden Übel beigetragen: noch immer wird Götzendienst mit Schiller getrieben, und ich fürchte, nicht mit dem großen Schiller, sondern mit dem flitternden"⁽¹¹⁴⁾.

Diese Seite Schillers, von Stifter als die flitternde bezeichnet, war es, die dem Dichter Hofmannsthals uneingeschränkte Verehrung entzog.

Hofmannsthal geht ein auf die wechselnde Stellung, die Schillers Werk im deutschen Volk zu verschiedenen Zeiten einnahm und einnimmt. Gefährlich die Zeit, in der Schillers Platz von Wagner abgelöst wurde dem "Greifen nach den Sternen dieses Wühlen in den Tiefen"⁽¹¹⁵⁾ folgte. Das Volk brachte aber den unechten, den "flitternden" Schiller ebenso wie die Überschätzung Wagners hinter sich, und nun "hebt sich Schillers Gestalt neu und rein hervor, und sobald wir uns eine neue geistige Gegenwart aufrichten, können wir ihn nicht entbehren"⁽¹¹⁶⁾. Denn Schiller ist eine der wenigen Gestalten, an denen man das geistige Leben "jenseits der Zeitlarven"⁽¹¹⁷⁾ orientieren kann. Darauf kommt es Hofmannsthal an, besonders in den Nachkriegsjahren, in denen er diesen Aufsatz schrieb.

"Mehr und mehr wird uns die Gegenwart zum Schleier, die Ahnung einer höheren Gegenwart tritt hervor. In ihr glänzt wie ein Stern uns Schiller entgegen. Immer weniger zur Zeit schien er uns, wo die Zeit sich mit ihm einließ, zu passen, immer mehr zur Nation: in sofern wir in ihr unsere Form der Menschheit erkennen. Hier ist das Deutsche in seiner Weltlosigkeit; aber aus dem Weltlosen in die höchste Würde gezogen"⁽¹¹⁸⁾.

Hofmannsthal hatte Schiller in seiner absoluten Ungebundenheit - Weltlosigkeit - gezeigt, mit der er sich, "ein Abenteurer", in Weltanschauungen einrichtete "wie in unterjochten Provinzen"⁽¹¹⁹⁾. Diese Größe Schillers ist hier in einer adäquaten Wendung wiedergegeben und macht die Beispielhaftigkeit ganz greifbar, die in der Geistesfreiheit liegt und in der Gebundenheit an nichts als das Höchste.

In beiden Aufsätzen ging es darum, den fast unvergleichbar hohen Geist Schillers zu charakterisieren. Von hier aus bietet sich Hofmannsthal eine Gestalt an, die den Schillerschen Aufschwung noch überragt: die Gestalt Hölderlins.

Hofmannsthal hat über ihn keinen Essay geschrieben, darum soll an dieser Stelle auf die kurze Erwähnung dieses Dichters eingegangen werden. Sie zeigt die Dimension, in die Hofmannsthal ihn hebt und bestimmt gleichzeitig den Platz Schillers: "Einer ring im Schwunge noch über Schiller hinaus, Goethe meinte, er ginge zu weit, schwinde sich in die Leere, doch es war nicht so, es war nur ein Hinüber, ein neuer unbefahrener Ozean, sein eigenes Gemüt. Ich rede von Hölderlin und seinem 'Hyperion', dem Buch der einsamen, mit dem Schicksal ringenden Seele. Es ist ganz Zartheit und Adel des Herzens, und doch ist eine Riesenkraft des deutschen Gemütes darin, die Adlerflügel ausspannt"⁽¹²⁰⁾.

Lessing. ⁽¹²¹⁾

"Merkt man Lessings Stücken nicht an, daß er stets traumlos schlief und ein Spieler war?"⁽¹²²⁾ - In dieser Frage ist der Kern von Hofmannsthals Lessingkritik enthalten. Wenn er ihn als einen Menschen sieht, "dessen Genie Logik und Berechnung" bezeichnete, spricht er damit aus, daß diese Begabung keine spezifisch künstlerische

war. Trotzdem erreichte Lessing künstlerische Wirkungen, die Hofmannsthal anerkennt: "Shakespears beiseite und Calderon beiseite" - also die großen von der Phantasie getragenen Dichter - "aber man nenne mir unter den Deutschen oder überhaupt unter den Modernen, die fürs Theater gearbeitet⁽¹²³⁾ haben, einen, der es in sich gehabt hätte, aus der auskalkulierten Notwendigkeit, daß er eine Figur brauchte, die dem Odoardo einen Dolch in die Hand spiele, eine Gestalt wie die Orsina herauszuspinnen".

Diese Figur hatte Lessing nicht durch die Phantasie oder die Inspiration gewonnen, durch ein Medium, für das der Traum (s.o.) stehen mag, sondern auf Grund der "Notwendigkeit", durch ein Kalkül, mit dem man auch beim Spiel Erfolg erzielt.

So sind Lessings Stücke nicht eigentlich künstlerisch, sondern eher kunstvoll. In diesem Sinne ist Hofmannsthals Bemerkung zu verstehen: "Lese nun schon zum drittenmal Emilia Galotti, ein unglaublich gelungenes Kunstwerk!"⁽¹²⁴⁾

Der Sprache Lessings, die zwar "voll geistigem Leben" ist, "das sie unverweslich macht", wirft Hofmannsthal Sprödigkeit vor. Dagegen hebt er aber die Struktur der Stücke heraus, den "Rhythmus in ihnen, das Besondere und Einmalige, herb Männliche, leuchtend Metallische".

Ein wichtiges positives Kriterium liegt darin, daß sich die Stücke auf dem Theater halten. Hofmannsthal hatte hier ähnliche Ansichten wie Goethe, der es, wie Thomas Mann in seiner Lessingrede⁽¹²⁵⁾ sagt, "bei der Bestimmung des Genialen vor allem mit der Dauer"⁽¹²⁶⁾ hielt. Lessing habe sich, so sagte Goethe, zwar den Titel eines Genies verboten, "aber seine dauernden Wirkungen zeugten gegen ihn"⁽¹²⁷⁾.

Die Bühnenwirksamkeit Lessings führt Hofmannsthal auf die ausgezeichneten Rollen zurück. "Darum erhalten die Schauspieler seine Stücke auf dem Theater". Lessings Rollen "stehen nicht für sich, sie stehen in Gruppen, und in diesen Gruppen liegt ein ungeheurer Kalkül: So machen die Rollen einander wechselweise noch stärker, als jede für sich schon wäre". Hofmannsthals eigenes Thema der "Bezüge" klingt hier an. Etwa in dem, was er hier "Gruppierung" nennt, - der Prinz, Marinelli, die Orsina, - stellt sich ihm etwas Ähnliches dar, wenn auch bei Lessing die Dinge anders liegen als bei ihm selbst.

Über "Nathan" hat Hofmannsthal einen neuen Gedanken entwickelt: er möchte ihn gespielt sehen "ganz als das geistreichste Lustspiel, das wir haben, ganz auf die unvergleichliche Gespanntheit dieses Dialoges hin, dies Einander - aufs Wort- Lauern, Einander - die- Replik - Zuspieren, auf dieses Fechten mit dem Verstand (und mit dem als Verstand maskierten Gemüt)". Es ist die Frage, ob man hierin eine neue Möglichkeit der "Nathan"- Interpretation erblicken kann. Welch ein geistreiches Publikum würde eine nach dieser Seite ausgerichtete Regie voraussetzen!

Lessings Bedeutung für die Nation liegt für Hofmannsthal in "seinem Widerspruch zu ihr". Lessings Gestalt ist die, wie Hofmannsthal mit Kaßner sagt, geschlossenste der deutschen Literaturgeschichte. "Seine Stücke sind er selbst", - das eben waren Schillers Dramen nicht, - alles an ihm, Leben und Werk, schließt sich zu einer völligen Einheit zusammen, und was das für die Deutschen Bedeutendste ist

und Lessing zu einem "echten Charakter" macht, ist das "Undeutsche" an ihm, daß "Denken und Handeln" ihm und seinen Gestalten eins ist.

Dieser Aufsatz, zu Lessings 200. Geburtstag geschrieben, feiert den Dichter so, wie er selber es sich gewünscht haben würde: sachlich und gerecht. Hofmannsthal spricht Lessings Schwächen deutlich aus, deutlicher als manchen anderen Dichtern gegenüber, bei denen man seine Einwände zwischen den Zeilen lesen muß. Die geistige Entfernung, in der er sich von Lessing befindet, überwindet er für sich selbst in diesem Essay nicht, aber die "mittlere Linie des Urteils"⁽¹²⁸⁾ ist getroffen und über einen "unbezweifelten Klassiker wie Lessing heute etwas" ausgesagt, "worin zugleich das Verhältnis der Allgemeinheit zu ihm klar zum Ausdruck" kam, zu Lessing, dem "schwingenden Stahlstab, fix an einem granitnen Sockel, dem Verstand".

Jean Paul.⁽¹²⁹⁾

Jean Pauls "Kraft bewegte sich nicht in der Welt, sondern gleichsam unter ihr", schreibt Hofmannsthal⁽¹³⁰⁾. Damit gibt er eine Erklärung dafür, daß dieser Dichter so sehr in Vergessenheit geraten ist. Hofmannsthal zeigt an dem Beispiel Jean Pauls, wie schwankend und unmeßbar die Liebe des Volkes zu einem Dichter im Laufe der Zeiten ist. Gerade Jean Paul, den Herder noch über Goethe stellte, und der zu seiner Zeit der berühmteste deutsche Dichter war, führt jetzt nur noch ein "dämmerndes Halbdasein".

Aber Hofmannsthal fährt fort: "Ein wesenhaftes, geistiges Leben, in der Sprache ausgeprägt, ist niemals völlig abgetan, und wie eben in der Überlieferung eines großen Volkes alles da ist, ... so sind auch diese Werke da, und wenn der Blick auf sie fällt, scheinen sie widerzublicken und den Betrachtenden zu binden mit der Zauberkraft, die von jedem Leben ausgeht und ihm verliehen wurde zum Ersatz dafür, daß es ein Einmaliges, Nichtwiederkommendes ist".

Es sind viele Einwände, die Hofmannsthal gegen Jean Paul vorbringen muß: das Dürftige der Handlung, die lose Zusammenfügung, die schwache Gestaltung. Und selbst im "Abspiegeln innerer Zustände" - dies hatte Grillparzer so besonders gelobt - spürt er "befremdlich ... Überschwängliches".

Aber "wessen Geist das Schöne überhaupt erfaßt, der kann auch nicht an irgendeiner Art des Schönen stumpf vorübergehen". Darum faßt Hofmannsthal mit einem Griff das Schöne in Jean Pauls Werk. Es ist nicht das "Ganze", wie er es an Goethes Werk bewundert. Hier sind es nur Details, denen seine Aufmerksamkeit gilt. Zuerst sind es die in die großen Romane "Titan" und "Hesperus" eingestreuten Stücke, "die wahrhaftige Gedichte sind ... Diese Gedichte ohne Silbenmaß, aber von der zartesten Einheit des Aufschwunges und Klanges" vergleicht Hofmannsthal der Musik und ist der Überzeugung, daß "die deutsche Dichtung"... "nichts hervorgebracht" habe, "das der Musik so verwandt wäre, nichts so Wehendes, Ahnungsvolles, Unendliches".

In diesen Gedichten sieht er die F e r n e bezwungen, "den Abgrund des Gemüts, den von allen Künsten nur die tönende annähert". Diese Wirkung der Musik hatte Hof-

mannsthal erfahren, darum bedeutet es auch immer eine Wertbestätigung, wenn er eine Dichtung mit Musik vergleicht.

Wenn sich schon hier die Größe des Dichters zeigen ließ, so geht es Hofmannsthal doch darum, diese auch in dem andern Gebiet des Jean Paulschen Schaffens zu bestätigen, in der Verkörperung des N a h e n , in der er Meister war. Daß hier ein noch höherer Wert der Gestaltung lag, begründet Hofmannsthal überzeugend: "Nach einer erhabenen Ferne strebt in Träumen und halben Träumen etwa auch ein zerrissenes und zweideutiges Gemüt, aber um das völlig Nahe in seiner Göttlichkeit zu erkennen, dazu bedarf es eines vor Ehrfurcht zitternden und zugleich gefaßten Herzens, denn eben weil es das Nahe und überall dicht an uns Herangedrängte ist, so überwächst sich schnell mit der Dunkelheit des Lebens, geht wieder hin, wie nie geboren... Hier bedürfte es einer beharrenden Spannung des Herzens, der aber der Mensch ebensowenig fähig ist wie eines beständigen Gebetes. Nur in Aufschwüngen vermag er sich zu einem grenzenlos innigen Anschauen zu erheben, wo dann Groß und Klein, Vergänglich und Beständig als leere Worte dahinterbleiben. Die Jean Paulschen höchsten Momente sind dieser Art".

In diesen Momenten erkennt er das Bedingte so tief, "daß es auch allseitig frei" und damit unbedingt ist. Seine Alltagsgeschichten bleiben darum keine solchen. So etwa, "wenn bloß nur in einem alten Gesicht das Kindergesicht sich aufschlägt, worin das Unsagbarste uns auf die Seele fällt und Leben und Tod ineinandergehen". Hofmannsthal hat dies mit der gleichen Liebe gesehen, mit der Jean Paul geschrieben hat. Die Reinheit des Herzens, aus der diese Idyllen entstanden sind, ist es, die Hofmannsthal mit seinen Worten unschreibt.

Beide Zweige des Jean Paulschen Dichtens, das "F e r n e" und das "N a h e" sieht Hofmannsthal durch ein spezifisch deutsches dichterisches Wesen verbunden: "Das Nahe so fern zu machen und das Ferne so nah, daß unser Herz sie beide fassen könne".

Das 19. Jahrhundert.

Einen "Hexenbrei aus allen Gedanken und Meinungen" nennt Hofmannsthal das 19. Jahrhundert und sieht es als die Aufgabe seiner Generation an, "aus diesem wieder das Höhere und für die Epoche Wertvolle zu destillieren".⁽¹³¹⁾

Das Wesen des deutschen Geistes in dieser Zeit hat ihn immer beschäftigt: "Welch ein Erlebnis,...dieses 19. Jahrhundert...mit diesen immer neuen Anspannungen und Entspannungen...bis endlich in diesem scheingeistigen Bereich die Luft unatembare wurde, bis endlich...er sich losrang, unser suchender deutscher Geist, bewährt mit dieser einen Erleuchtung: daß ohne geglaubte Ganzheit zu leben unmöglich ist - daß im halben Glauben kein Leben ist, daß dem Leben entfliehen, wie die Romantiker währte, unmöglich ist: daß das Leben lebbar nur wird durch gültige Bindungen".⁽¹³²⁾ Dichterische Werke aus dem 19. Jahrhundert, in denen diese Bindungen bestehen, hat Hofmannsthal in großer Zahl interpretiert. Erschrieb über alle großen österreichischen und schweizer Dichter dieser Zeit, mit Ausnahme von Gotthelf. Die großen Deutschen des Jahrhunderts, die Droste, Mörike, Hebbel, bedachte er zwar nicht mit eigenen Aufsätzen, reihte aber ihre Werke, hier nun auch eines von Gotthelf, in die von ihm herausgegebenen Sammlungen⁽¹³³⁾ ein.

Grillparzer.

Wie bei den Goethe-Zeugnissen Hofmannsthals, so steht auch vor allen Grillparzer-Aufsätzen ein Gedicht.⁽¹³⁴⁾ Diese Legende kommt in manchen Versen dem Wesen Grillparzers sehr nahe,⁽¹³⁵⁾ oder umgekehrt, sie entsprang einer großen Verbundenheit zu diesem Dichter. Schon hier wird die enge Beziehung Hofmannsthals zu ihm deutlich. Er hatte ein ganz persönliches, brüderliches Verhältnis zu Grillparzer, "unserm" Grillparzer, wie er ihn mehrfach nennt. Sein Bild hing im Flur des Rodauner Hauses, und Hofmannsthal freut sich, mit Freunden "im Grillparzer zu blättern".⁽¹³⁶⁾

Vielleicht entspringt Hofmannsthals große Verehrung für den Dichter zu einem Teil aus dem Bewußtsein seiner eigenen Verwandtschaft mit ihm. In beiden war die Liebe zu ihrem österreichischen Land ein ausgeprägter Wesenszug. Daraus entsprang bei beiden der Wille, in die Geschicke ihres Vaterlandes durch ihre Werke einzugreifen, Grillparzer mit seinen patriotisch-geschichtlichen Dramen, Hofmannsthal mit seinem gesamten kritischen und auch mit einem Teil des dichterischen Werkes.

Von Grillparzer schreibt Friedrich Gundolf⁽¹³⁷⁾: "Es bedurfte keiner vaterländischen Aufschwünge und politischen Reizmittel zu seinem natürlichen Geblütspatriotismus. Österreichs, Habsburgs, Wiens Schicksale gingen ihm atmosphärisch nah, und Schlamperei...des Staatswesens...spürte er wie eine eigene Krankheit." Dies hörte wörtlich auch über Hofmannsthal geschrieben sein.

Die Liebe zu Österreich ist bei seinen Dichtern verbunden mit einer für ihr

Werk wesentlichen Abhängigkeit von ihrem Land: "Der österreichische Dichter hat zum Hintergrunde seine Landschaft. Einen Deutschen kann ich mir viel eher gelöst denken vom Hintergrunde. Denke ich an Männer wie Kant, Hölderlin, Nietzsche, so ist der geistige Aufschwung ohnegleichen vor meinem Auge und ich könnte an der Höhe des Fluges die Deutschart und das Aufgeflogensein vom deutschen Geistesboden erkennen, nicht aber das Gefieder",⁽¹³⁸⁾ sagt Hofmannsthal und bekennt die Eigenart aber auch die Grenze der österreichischen Dichter in dem Bild: "Ein österreichischer Vogel fliegt nicht so hoch, daß man nicht das Gefieder erkennen könnte. Das stetig Heimatgebundene gibt einen ganz entscheidenden Zug in der dichterischen Individualität bei uns."⁽¹³⁹⁾

Die Grenze ist hiermit gezogen; Hofmannsthal verfällt nicht in den Fehler, seine Landsleute, denen er durch die Natur verbunden ist, zu überschätzen. Aber ihren Wert erkennt er und gibt dieser Erkenntnis in seinen Essays Ausdruck.

Des Meeres und der Liebe Wellen.⁽¹⁴⁰⁾

Ging es bei der Interpretation des "Tasso" weitgehend um das Wesen des Dramas, so zeigt sich hier der Interpret von einer neuen Seite. Die Atmosphäre des Grillparzerdramas wird wiedergegeben. Dies geschieht in einer so vollendeten, das Drama nachschaffenden Sprache, daß bei der Interpretation dieses Essays größere Ausführlichkeit angebracht erscheint.

"Auf ewig klingt hier ein Saitenspiel von Liebe". So beginnt der Aufsatz, und schon dieser erste Satz schlägt den Ton an, den Grillparzer diesem Drama gab. "Saitenspiel" - das ist der Ton um Hero und Leander. Die Zartheit, Preisgegebenheit, die sich in diesem Drama ausspricht, klingt in diesem Wort Saitenspiel an. Durch das Medium eines Wortes fühlt man den Kern des Stückes, die Harmonie und die gelöste Schwermut.

"Auf ewig ist hier eine Laube der Träume aufgerichtet", - diese Sprache ist aus der gleichen Lage wie Grillparzers Gedicht. Leicht stellt sich die Erinnerung an Hero ein, die die brütende Taube schützt, die man im heiligen Hain findet. Die Worte, die im ersten Absatz von Hofmannsthal's Interpretation stehen, "Lieblichkeit, süß, befremdlich und einleuchtend", schaffen den dichterischen Raum des Herodramas. Das Nacheinander, an das die interpretierende Sprache gebunden ist, scheint hier aufgehoben; mit den ersten Worten ist die Atmosphäre eingefangen.

Nun ist in dem Leser die rechte Haltung erweckt. Behutsam wird, nachdem der innere Raum geschaffen wurde, nun der äußere gezeichnet, in dem Hofmannsthal die genaue Kongruenz von Innen und Außen in diesem Drama sprachlich gestaltet.

"Der stille Tempel am Strand, der einsame Turm über Klippen, das schweigende, kühle, jungfräuliche Gemach. Und die kleine Hütte des Jünglings, von Netzen umhangen, an feuchte Pfähle gebunden der alte Kahn, im alten Baum, der Rinde eingefügt, das Bild einer schützenden Gottheit. Und zwischen den beiden das ruhelose Meer, angefüllt mit der feuchten Bitternis des Sterbens und mit dumpf blickenden,

sehnüchzig dunklen Göttern; das Meer, aus dem die riesigen Wolken emporsteigen, und die Nacht selber, und der Tod."

Hier wird nicht mit erklärenden Worten eine Interpretation versucht; Hofmannsthal schafft in seiner Prosa den Zauber des Dramas selbst nach. Ein Leser dieser Prosa muß empfinden, daß hier das Drama noch einmal redet, mit dem Interpreten und durch ihn.

Leidenschaftlich fließt die Sprache, begeistert im echten Wortsinn. "Sehet!" "Fühlet!", im Wechsel werden diese Imperative gebraucht, und der Leser beugt sich ihnen. Er vollzieht für sich nach, was die Worte Hofmannsthal's in seinem Gedächtnis wieder erwecken; er sieht "für immer die Liebe zwei liebliche Gestalten aneinander entzünden", sieht, "wie Liebe über das Meer heranstürmt, aus dem einsamen Turm die Stätten ihrer Seligkeit macht, wie sie die schützende Nacht heraufruft, den Schlaf aus schwülem Dickicht ziehen will und taumelnd seinem Bruder, dem Tod, die Hand reicht". Er fühlt, wie alles nur durch die Liebe da ist, "auch das, wodurch sie vernichtet wird,...wie alles von ihr durchleuchtet ist, und wie noch ihr Hinsinken zu ihrem Triumph gehört".

Ohne daß man aus der von Hofmannsthal geschaffenen Atmosphäre des Dramas gerissen wird, erfährt man, wie der Interpret es einordnet. Er nennt es das einzige Trauerspiel der Liebe, "denn neben diesem erscheint 'Romeo und Julia' als irgendein Trauerspiel des Lebens, worin Liebende zugrundegehen". "Des Meeres und der Liebe Wellen" ist aber für ihn das Spiel der Liebe selbst; die Liebe selbst ist es, die Hero und Leander entzündet. So begründet er den Rang, den er dem Drama zuerkennt.

Nun schaut der Dichter ehrfürchtig dem Dichter über die Schulter und tut das, was seinen Kritikern das Neue und Unverwechselbare gibt: er beurteilt die Kunst nicht vom Geschmack oder der Stimmung her, sondern er horcht auf das Erlebnis im Künstler und prüft es auf seine Echtheit, auf seine direkte Beziehung zum Leben.⁽¹⁴¹⁾ Dies alles findet er bei Grillparzer. Ein einziger Satz bildet das Kernstück des Aufsatzes: "Fühlet, was er gefühlt hat, der dieses schuf. Wie er dies ersann, sein selig Fieberndes: dies Gestade des Lebens und des Todes, diesen Turm, dies Hüben und Drüben, dies Kommen und Gehen. Diesen Tag nach dieser Nacht, diesen Tag hüben bei ihr und drüben bei ihm; wie er aus weichem Stoff in sich diese zwei Menschen bildete, mit seines Herzens Sehnsucht in jedem von beiden wohnend, beider Lust, mit welcher Seligkeit! genießend; wie er um sie her das Meer aufschäumen ließ und die Nacht, und den Tod, alle Süße und allen Schauer in eine Trunkenheit vereinend..."

Mit großem Schwung wird dieser Satz weitergeführt. Er stürzt in sein Ende wie das Drama selbst, darum glaubt man, den Atem Grillparzers zu spüren. Immer wieder setzt Hofmannsthal in großen Wellen neu an. Seine Worte, die ehrfürchtiges Staunen, Freude und Entzücken ausdrücken, haben einen hymnischen Ton. Sie stei-

gern sich; in ihnen schwingt die gleiche selige Traurigkeit wie in Grillparzers Drama, wenn er im Nachschaffen dem Ende näher kommt: "Und wie er jenes Riesige, Wonne und Vernichtung mit göttlichen Händen aufwühlt...indes sich dämonische Gewalten ins Dunkel seines Mantels kauern."

Hofmannsthal zeichnet den Dichter nach in dem Moment, als dieser das ganze Drama in sich klingen fühlte, als er es selbst war, der "in der Todesnacht, der schwülen, ruhelosen, lichtlosen einen drunten am Strande rufen hörte: 'Mich schaudert, weh, hätt ich mein Oberkleid!' weil er, in dessen Seele, indem er solches erfand, alle Mächte des Fühlens stürmten, noch seiner Sinne Meister war, zu wissen, daß schwülem Wind in solchen Nächten jäh Güsse kalter Luft beigemischt sind..." (Dies zeigt die Beziehung des Dichters zum Realen).

Der riesige Satz gipfelt in den Worten: "So erkennt hier den Halbbruder Mozarts, erkennet den großen Dichter von Österreich", dem allein "der Schlüssel gegeben war, den nur der Musiker besitzt, der mit der Unmittelbarkeit des Fühlens die Tür ins Namenlose aufschließt". Das Musikhafte, - dieser Zug rückt Grillparzer in die Nähe Shakespeares, - wird Hofmannsthal später als eine wesentliche Eigenart des Dichters herausstellen.

Nun löst sich der Aufsatz scheinbar von dem engeren Thema, und es folgen Worte über den Dichter Grillparzer, die vielleicht das Bedeutendste sind, was über ihn gesagt wurde. Man versteht, daß sie gerade in diesem Aufsatz stehen müssen, denn "Des Meeres und der Liebe Wellen" ist das Werk, das sie am deutlichsten bestätigt. Hofmannsthal kennt Grillparzer: "Er allein, auf sonderbarem Pfade willenlos hinschweifend" - dies eben wurde Grillparzer so oft vorgeworfen, auch Hofmannsthal verschweigt es nicht, aber er bemüht sich, das Positive zu sehen - "fand so tief hinein in den Kern des Lebens. Auf dem Klavier der Sinne empfangt er die Akkorde des Tragischen um eins dumpfer, um eins orphischer als seine Brüder, die wenigen andern tragischen Dichter der Deutschen". (42 Hier ist genau der Zug herausgegriffen, in dem sich Grillparzer von diesen unterscheidet, sodaß man ihn nun in einem viel deutlicheren Licht sieht.

An dieser Stelle läßt Hofmannsthal seinen Aufsatz einmünden in die Zueignung. Allen ist "die liebliche Frucht Österreichs", dieses Drama, gewidmet. Den Deutschen, den Fremden, denen, die Liebe erfahren haben, und denen, die sie ersehnen, "der Glückliche liest es, der die unerschöpflichen Nächte kennt, und der vom Rande seines Glückes, wie vom Rande eines Schiffes mit halbgeschlossenen Augen niederhangend Träume träumte, die kein Sterblicher vor ihm zu träumen wagte. Und es liest's, der Liebe nie genossen hat und ewig an der Schwelle starrend nicht ahnt, welche Fülle in seiner Sehnsucht ist". Den Armen trifft es, der "zwischen getünchten Wänden hat, was herrlicher ist als ein Geistergarten" und den Reichen, "dem unter Tulpen-Katarakten ein kristallenes Gewässer auf Marmordielen schweigend den Park durchfließt, und er schließt die Augen, in sich dem Schreiten Heros nachzu-

schauen".

Hier wird mit Worten der Raum gemalt, den dieses Drama ausfüllt. Die Sprache ist reine Poesie. Der Ton bleibt der gleiche, wenn Hofmannsthal zuletzt dem Jüngling und dem jungen Mädchen, die sich Hero und Leander fühlen sollen, die Zueignung schreibt. Er schließt: "...so sei er Leander...und schwimme in dunkler Flut auf einen Turm zu, aus dem eine bunte Laterne verheißungsvoll leuchtet". Fast unmerklich schwingt sich die Sprache auf eine noch höhere Ebene. Der Turm ist nun Symbol geworden und der Raum des Dramas ins Grenzenlose geweitet.

Ein Jahr nach dem Aufsatz über das Herodrama machte sich Hofmannsthal "Notizen zu einem Grillparzervortrag"⁽¹⁴³⁾. Man sieht in die Werkstatt des Dichters und findet - mehr als Notizen - den klaren Aufbau eines Vortrags, streng gegliedert nach einzelnen Gedankengruppen und an vielen Stellen schon gültige Formulierungen. Man sieht die Arbeit, die sich der Philologe nicht erspart, der den Dichter zunächst für sich sieht, seine Gestalt dann aber einordnet in den historischen Zusammenhang.

Die "Notizen" haben naturgemäß einen anderen Charakter als der Aufsatz über "Des Meeres und der Liebe Wellen". Ging es hier um das Nachschaffen eines einzelnen Kunstwerkes, so soll dort die Persönlichkeit des Dichters im Zusammenhang mit seinem Werk erstehen.

Hofmannsthal wußte um die Zerstörbarkeit geistigen Besitzes und wollte mit diesem Vortrag ein lebendiges Bild von Grillparzer aufrichten und das "Noch-nicht-Vergehende wieder mit Lebensluft anhauchen". Ein Zitat Lichtwarks zieht er in die Einleitung: "Ein Kunstwerk geht als Realität zugrunde, wenn die Seelen nicht mehr da sind, die es aufnehmen können (- und kann ebenso leicht verschwinden, wenn sie noch nicht da sind.)"

Dieses hatte er selbst erfahren: "Es ist nicht das Wollen, nicht das Können, nicht die Berufung, die über das Werk entscheiden. Man kann in ein Klima, in eine Zeit geraten, die kein Gedeihen mehr zulassen. Es geht wie mit der Vegetation, der Fauna - ganze Reihen sterben aus. Das Wort, das gestern noch Zauberkraft hatte, fällt heute sinnlos zusammen"⁽¹⁴⁴⁾.

Die Sorge, daß auch Grillparzer für seine Werke kein Echo mehr fände, klingt durch bei den Vorbereitungen zu diesem Vortrag.

Hofmannsthal geht von Grillparzers Leben aus. Als "Signatur" dieses Lebens erkennt er das "Sich selber nicht besitzen". "Seine Gaben wechseln, alle Fertigkeiten schwinden". Raimunds schlichtes Leben voll Form hält er gegen das formlose Leben Grillparzers: "...die Tagebücher medusenhaft; man weiß nie recht, von welcher Zeit seines Lebens die Rede". Der seltsame Mißklang zwischen Grillparzers Leben und Werk wird hiermit aufgegriffen. Einige Jahre nach diesen Aufzeichnungen sucht Hofmannsthal eine Erklärung für das Anfechtbare im Leben des Dichters. Er spricht davon, "daß es mir (ihm selbst) in der Atmosphäre von Österreich eben ge-

rade an jenem Maß von lebendigen (nicht bloß gedanklichen) Betätigungsmöglichkeiten fehlt, das meine Natur unbedingt braucht (welche von der Natur Grillparzers sehr verschieden sein dürfte)...Natürlich ist dem ganz gut abzuhelpen, denn ich habe ja glücklicherweise in einem so viel weiteren und potenteren Milieu, wie Deutschland es ist, die unbedingt notwendige Basis meiner Existenz, genau das, was mutatis mutandis Balzac an seinem Paris, Goethe an seinem Weimar hatte, und was Grillparzer niemals hatte, auch nicht energisch haben wollte und darum in so gräßlicher und unsympathischer Weise verkommen mußte" (145).

Grillparzers eigentliches Leben, in dem er formvoll sein konnte, war das Drama! "Hier ist nun das Geheimnis dieses Lebens. Er suchte die Form nicht im Leben, sondern durchs Leben hindurch, nicht wie die Romantiker in der Nacht, im Wandern, im Halbtraum, sondern in der süßen Harmonie des Daseins". Diese Harmonie ließ sich für Grillparzer nur im Drama verwirklichen. Hofmannsthal sagt an dieser Stelle - in Parenthese, es ist auch von ihm nur ein schwebender Gedanke- "Er verzichtete, seine plastische Kraft auf sein Leben wirken zu lassen. Eine Art Keuschheit, Schamhaftigkeit". Hier ist das Menschliche von Hofmannsthal wieder mit der Behutsamkeit angeleuchtet, die schon einmal in Bezug auf Grillparzer erwähnt wurde.

Oft ist es die Gestalt des "Armen Spielmanns", an der Grillparzers menschliche Persönlichkeit verdeutlicht wird. "Grillparzer macht sich Musik wie der arme Spielmann" (147, heißt es, oder, um die Rechtschaffenheit des Dichters hervorzuheben: "Auch er wollte auf sich nicht den Goethe spielen, sondern den lieben Gott".

Er sieht den "Armen Spielmann", den "die nota sensibilis an sich freut aufsteigen zu lassen", als das Spiegelbild von Grillparzers Künstlerstolz, "alle anderen Wege verschmähen zu wollen, direkt das Poetische rücklings erlegen zu wollen, wie einen heißen Quell es rein aus den Eingeweiden der Erde zu spülen...nicht den Dunstkreis erst herstellen, geradezu mit dürrn Worten das Unsagbare sagen zu wollen...Direkt: in dem Chaos des Lebens die Tür der Poesie finden zu wollen".

Ähnliches sagt das Wort: "Sein erster Schritt trägt ihn in den Mittelpunkt jedes ersonnenen Wesens" (148).

Hofmannsthal, der dies hier mit Worten benennt, hatte seine Interpretation von "Des Meeres und der Liebe Wellen" wohl unbewußt ebenso direkt angelegt, wie es das Drama selber ist. Ohne Vorbereitung hatte auch er dort "das Poetische rücklings erlegt" und war damit der später von ihm ausgesprochenen Forderung nachgekommen, in der Prosa "eine angenehme Übereinstimmung zwischen dem Gewicht des Dargestellten und dem Gewicht der Darstellung" (149) zu geben.

"Grillparzer sucht die Form in der Harmonie des Daseins". Mit dieser Erkenntnis hat Hofmannsthal zu dem Bild des Dichters einen neuen Zug gefügt. Wenn er das Gefühl für Harmonie (150 als Wurzel von Grillparzers Talent ansieht, beleuchtet er den musikalischen oder richtiger den musikalischen Dichter und nennt damit das, worin Grillparzer sich von allen anderen deutschen Dramatikern unterscheidet.

"Grillparzer macht sich Musik wie der arme Spielmann: webt das Geheimste hinein,

sagt sich: in primitiven Akkordfolgen liegt eine mystische Süßigkeit: es gibt das Süße". Fast wörtlich stehen diese Gedanken im "Armen Spielmann": "Die ewige Wohltat und Gnade des Tons und Klangs, seine wundertätige Übereinstimmung mit dem durstigen zerlechnenden Ohr, daß der dritte Ton zusammenstimmt mit dem ersten und der fünfte desgleichen und die nota sensibilis hinaufsteigt, wie eine erfüllte Hoffnung, die Dissonanz herabgebeugt wird als wissentliche Bosheit oder vermessener Stolz, und die Wunder der Bindung und Umkehrung, wodurch auch die Sekunde zur Gnade gelangt in den Schoß des Wohlklangs". (151)

Hier spricht Grillparzer das Wesen der Harmonie an sich aus - Spannung und Auflösung. Hofmannsthal sieht ihn als Dichter, als Gestalter der Harmonie aber gerade in seinen Dramen. So im Herodrama, wenn er die Szene nachzeichnet, in der Schauplatz und Geschehen verklammert sind. ("Mich schaudert, weh, hätt ich mein Oberkleid") Hier ist Grillparzer der Halbbruder Mozarts, dem es gelingt, "zwischen den Gestalten den Raum seelisch zu sättigen, daß darüber im Leser eine traumartig wesentliche innere Bühne ersteht" (152).

Musik ist vor allem zwischen den einzelnen Gestalten. "Darin liegt des dramatischen Dichters hoher Rang mitbegründet, daß er schöne und besondere Bezüge herstellt zwischen seinen Gestalten. Wer vergißt je die hinreißende Musik der Freundschaft zwischen Hamlet und Horatio, zwischen Antonio und Bassanio, um aus Shakespeares Fülle nur eines zu nennen, das juwelenhaft hervorblitzt; wie schön aber stehen Jugend und Alter zu einander im Küchenjungen Leon und dem weisen Bischof Gregor, wie schön steht nach wenigen Sekunden, aus völliger Fremdheit, Esther zum König Ahasver; edel und besonders stehen Kaiser Rudolf und der Herzog von Braunschweig gegeneinander, höchst geheimnisvoll und ungemein steht Rudolf zu Don Cäsar. Die schönsten Bezüge aber tun sich auf zwischen Mann und Weib...hier ist der volle ewige Strahl wie durch ein zauberisches Prisma in die wechselnden Farben auseinandergelegt" (153).

Das eben deutet auf das Musikhafte. In der Musik vernimmt man die verschiedenartigen Klangfarben, wenn verschiedene Instrumente gegeneinandergesetzt werden. Dieses Gegeneinander ist sehr ähnlich den "Bezügen" in diesem Zusammenhang. Es ist Hofmannsthals Verdienst, diesen dichterischen Wesenszug, das Musikhafte bei Grillparzer, aufgedeckt zu haben.

Nicht zufallig ist der Name "Shakespeare" in diesem Zusammenhang gefallen. In dem großen Aufsatz "Shakespeares Könige und große Herren" (154) findet man mehrfach Worte wie "die Musik in den Gestalten", "die Musik des Ganzen". Das sind die gleichen Worte, die vorher und nachher in den Aufsätzen über Grillparzer stehen. Hofmannsthal sieht also eine Verwandtschaft zwischen Shakespeare und Grillparzer, eine engere, als sie zwischen Grillparzer und den anderen deutschen Dramatikern besteht.

Im Shakespeare-Aufsatz beschreibt Hofmannsthal die Szene, in der Brutus - der Cäsars Mörder war und am nächsten Tage sterben wird - dem eingeschlafenen Lucius die

Laute aus dem Arm nimmt, "damit er sie nicht bricht". Diese Szene ist Musik. "Dies sind Blitze, in denen ein Herz sich ganz enthüllt. Denn es gibt doch, es gibt doch in einem Kunstwerk nichts Großes und Kleines; ...und hier wie nirgends ist der Wirbel des Daseins und reißt uns in sich"⁽¹⁵⁵⁾. Dies ist nur ein Beispiel für eine solche Szene, ein "Blitz, in dem sich ein Herz enthüllt", wie sie sich auch bei Grillparzer häufig finden.

An Grillparzers Dramen hebt Hofmannsthal immer wieder das "Orphische" heraus. Mit immer neuen Worten kommt er auf diesen Wesenszug des Dichters zurück. Hier sieht er eine der verwandten Seiten zwischen Grillparzer, Shakespeare und den Spaniern, das echt dramatische Talent, "daß alles Gefühlte gleich Tat wird, alles Geschehen gleich Bild"⁽¹⁵⁶⁾.

Als Grillparzers ganz persönliche Eigenart, (worin er keine Vorbilder besaß), empfindet Hofmannsthal die hohe Einsicht in die Kunstgesetze, "wie die Erfindung der Handlung übereinzubringen mit dem Eigenleben der Charaktere...und wie auch das Zarte und Verflochtene, sodann das Besondere und Jähe, das im Innern der Figuren sich vollzieht, mit sparsamen aber unübersehbaren Zügen nach außen gebracht werden, daß alles im mimischen, sinnfälligen Geschehen fortfließe, alles wahrhaft ein Theater sei, darin ist er Meister geworden unter den Deutschen..."⁽¹⁵⁷⁾

Mit der Bestimmung des Musikhaften und des "Orphischen" hat Hofmannsthal die wesentlichsten Züge von Grillparzers Drama aufgewiesen.

Während der Besprechung der "Notizen zu einem Grillparzervortrag" wurde mehrfach schon vorgegriffen auf die große "Rede auf Grillparzer"⁽¹⁵⁸⁾, denn zwischen diesen beiden Prosastücken besteht ein Zusammenhang. Die Rede wirkt wie die Vollendung der "Notizen", erst sie gibt Hofmannsthals Grillparzerbild vollständig.

Es würde zu weit führen, wollte man in einer Interpretation dieser Rede auf jeden einzelnen Gedanken Hofmannsthals eingehen. Wie in allen seinen Essays findet man auch hier ein Feuerwerk an Gedankenblitzen, an kühnen Verknüpfungen neben intimen, zarten Bemerkungen. Alles dient dazu, den Gegenstand klarer in den Blick zu bekommen. Auffällig ist das ernst-genug-Nehmen des scheinbar Nebensächlichen - dies ist sicher ein österreichischer Zug - das dem Grillparzerbild an sich und dem Essay über ihn gleichermaßen die Rundung gibt. Es ist z.B. etwas scheinbar Unwichtiges, wenn Hofmannsthal bemerkt: "Ihm war sein eigener Name verhaßt, er schämte sich, wenn er ihn ausgesprochen hörte, er schien ihm wie ein Spottname", aber schon wenn Hofmannsthal fortfährt: "uns dünkt er schön durch einen edlen Gehalt, wie ein Gesicht durch seinen Ausdruck schön wird", ist wieder der Bezug auf das Große hergestellt.

Hier soll vor allem der Blick gerichtet werden auf die Art, nach der Hofmannsthal Grillparzers Rang begründet. Er bedient sich dabei des Mittels, das nie seine klärende Wirkung versagt, des Vergleichs.

Er stellt Grillparzer gegen andere große Dichter und beweist hier seine Gabe, mit wenig Worten deren Wesen zu umreißen und sie gegeneinander abzugrenzen.

Als Grillparzers Lehrer nennt Hofmannsthal vor allem Lessing, dem Grillparzer in der Anlage der dramatischen Entwicklung viel schulde, dann Goethe und Shakespeare aber auch Euripides, die Spanier und schließlich, - hier wird Hofmannsthals Wort ganz schwebend, unbetont und doch nicht unsicher - : "Vielleicht darf ich noch einen nennen, dessen Spur ich hie und da zu merken glaube, in der zarten geistigen Abgrenzung der Figuren: den Terenz".

Wenn man versucht, Grillparzer mit diesen Dichtern im Zusammenhang zu sehen, etwa Shakespeares Einfluß auf "Weh dem, der lügt" oder Lessings auf die Anlage politischen Dramen wahrzunehmen, wird man alle drei Dichter in ihren ähnlichen in den sie trennenden Zügen deutlicher sehen.

Dem immer wiederkehrenden Vorwurf derer, die in jeder Wesensverwandtschaft oder in jedem geistigen Erbe ein Epigontum sehen, hält Hofmannsthal ein Wort entgegen, das man auch allen denen sagen möchte, die ihn selbst für nichts als einen Epigonen halten: "Die toten Meister antworten wohl, aber nur dem, der zu fragen versteht".

Bei dem Versuch, Grillparzers Stellung unter den deutschen Dichtern zu bestimmen, gelingen Hofmannsthal Formulierungen wie diese: "Die Romantiker machen den Geist zum Spielzeug der Einbildungskraft, die Jungdeutschen dann machen aus dem Gemüt die Magd ihres kalten, seichten Verstandes. Grillparzer hält Geist und Gemüt zusammen: ihrer beider Zusammenklang, den seltenen, nennt er Sammlung, und er kennt keinen höheren Begriff als diesen".

Über Kleist, den der Interpret Grillparzer an die Seite stellt, auf die gleich Stufe, Goethe und Schiller nachgeordnet, fallen die Worte: "Kleist ist ihm (Grillparzer) ganz nahe, der im "Käthchen", im "Prinzen von Homburg" die Charaktere plötzlich enthüllt durch Situationen von unvergeßlicher Besonderheit". Oder, noch mehr ans Wesentliche rührend, wenn er von den in ihrem Schicksal w a h r e n Gestalten Grillparzers spricht. Dagegen setzt er die Figuren Kleists, dem es "widerfährt"¹⁵⁹, daß er "die Verhältnisse gewaltsam fortzieht zu einer Handlung, mit deren Gedanken man sich bloß zu spielen erlaubt hätte."¹⁶⁰

"Man" bezeichnet den selbst dichtenden Betrachter, der es hier unternimmt, eine ethische Frage aufzuwerfen. Hofmannsthal war sich immer der Verantwortung des Dichters bewußt, der nicht jede Eingebung gestalten d a r f, wenn der tragende Grund im Letzten nicht w a h r ist.¹⁶¹

Noch zwei ähnliche Sätze, die bei aller Kürze das Wesentliche umreißen, seien angeführt. Hofmannsthal spricht über die Bescheidenheit der Grillparzerschen Figuren, mit der dieser die Natur darin nachgeahmt habe, worin ihr nachzuahmen am schwersten sei und stellt dagegen Schillers Gestalten, der sie "in einem Feuersturm ihr Inneres auswerfen läßt, oder gar Hebbels, des vielen Geistes aber geringer Gestaltung Mächtigen, "der uns durch Luken und Fugen in sie hineinzuschauen zwingt, zudringlicher als wir uns wünschen und nicht beglückend".

Wie von einem plötzlichen Lichtstrahl getroffen, stehen die Dichter vor dem Le-

ser, und Grillparzer, um den es auch ~~nach~~ in allen Seitenbetrachtungen geht, hebt sich in seiner Eigenart immer klarer von ihnen ab.

Hofmannsthal redet von Grillparzer als von einem großen Dichter der Nation und sucht nun, Züge des Erhabenen in seinem Werk aufzuweisen, denn "nicht ohne diese Merkzeichen darf das sein, was wir der Jugend als höchstes Beispiel hinstellen."

Den Begriff des Erhabenen will Hofmannsthal nicht nur gepaart mit dem Furch-ein-flößenden verstanden wissen⁽¹⁶²⁾. Furchtbares findet sich nicht in Grillparzers Werk, "aber er hatte ein großes Herz. Seine Gedichte sind von jener gehaltenen strengen Trauer, von der man gesagt hat, die Fähigkeit zu ihr sei der Maßstab für die Tiefe und Weite des Geistes."

In der tiefen Wahrhaftigkeit des Dichters - sie ist Maßstab des Interpreten - sieht Hofmannsthal es begründet, daß sich in Grillparzers Werk "hie und da, und nicht selten, jener höchste Zug, den wir das Erhabene nennen müssen, findet: der 'unmittelbare Strahl, der aus dem Charakter schießt, das, was aus dem Tiefsten kommt und am weitesten reicht, jener Zug der letzten Aufrichtigkeit, worin die schicksalhafte Not einer reinen Seele offenbar wird'".

Grillparzers große Gestalten, die Libussa, Rudolf III., den Spielmann, sie bezeichnet Hofmannsthal als erhaben: "Es sind Gestalten ohnegleichen in der deutschen Literatur und nicht nur in der deutschen". Mit diesen Worten wird den späten Gestalten Grillparzers von Hofmannsthal der höchste Rang zuerkannt: Welt.

Am Ende seiner Rede gibt Hofmannsthal eine Interpretation dessen, was er als "Idee" bezeichnet. Ausgangspunkt bildet die oft wiederholte Anschauung vieler Zeitgenossen Grillparzers, seine Werke seien arm an Ideen. Sie enthielten angeblich nicht genug Probleme. Das aber bewies gerade ihre künstlerische Qualität, denn nur, "wer nicht gestalten kann, schleppt den Prozeß der Begriffe von einer Instanz zur anderen. In der Gestalt erst ist das Problem erledigt". Dieses später so oft zitierte Wort hat Hofmannsthal zuerst für die Rechtfertigung Grillparzers geprägt.

Er klärt den Begriff I d e e, wie ihn Grillparzer in seinem Werk gestaltet hat: "Der Dichter denkt, indem er das Menschliche tief sieht. Darüber entsteht in ihm von den Grundverhältnissen des Daseins eine Idee und mit solchen Ideen, die Gestalten sind, bringt er in das schwanke und wirre Weltwesen die herrliche Ordnung, die aus einen Gestalten widerstrahlt".

"In den Werken eines dichterischen Genies", sagt Hofmannsthal in seinem "Versuch über Victor Hugo"⁽¹⁶³⁾, "dürfen wir nicht nach philosophischen oder politischen, systematischen Ideen suchen, sondern nur nach poetischen".

An solchen Ideen ist Grillparzers Werk reich. Als Beispiele nennt Hofmannsthal unter anderen die Idee der Verantwortung, die in vielen Dramen gestaltet ist, die Idee der Ehe, im "Goldenen Vlies", die Idee der Tat-und-Nichttat im Traumstück.

Das Erkennen der Idee, der Grundverhältnisse des Daseins im Werk Grillparzers, ist einer der Aspekte Hofmannsthals, mit denen er dem Grillparzerbild neue Seiten erschloß.⁽¹⁶⁴⁾

Zum Abschluß ist noch auf eines einzugehen: Hofmannsthal erkannte in Grillparzer den politischen Dichter. Durch seine eigene immerwährende Auseinandersetzung mit der Politik ist Hofmannsthal zu wesentlichen Definitionen des Politischen gekommen. In der großen Münchner Rede faßt er alle diese Gedanken zusammen, aber schon in sehr vielen seiner Essays aus früheren Jahren sind sie enthalten.

"Politik! Was ist diese eigentlich? Was ist sie, wenn nicht Verständigung über das Wirkliche, darüber, wo das Entscheidende wirklich zu finden ist...darüber... hat uns vielleicht der Krieg einen Fingerzeig gegeben. Das muß doch das Wirkliche sein, wo die größte, unbedingteste, lauterste Kraft ist. Sie ist beim Volke"(165).

Mehrfach weist Hofmannsthal auf das Volknahe Grillparzers hin, auf sein bäuerliches Erbe. Das "beständig nahe Beispiel eines unverdorbenen Bauernstandes ist etwa das, was den Kern des Grillparzerschen Lebenswerkes in seiner wunderbaren Reinheit ausmacht"(166).

Hierin sieht Hofmannsthal des Dichters Fähigkeit zur im höchsten Sinn politischen Aussage begründet. Politik bedeutet für Hofmannsthal "Menschenkunde, Kunst des Umgangs auf höherer Stufe". "Für den Dichter ist es genug, wenn er die Mächte ahnt und mit untrüglichen Gefühl auf sie hinweist"(167).

Für einen Österreicher sind es vor allem zwei Mächte, mit denen er sich auseinanderzusetzen hat, und Grillparzer tat es: diese beiden Mächte sind Herrscher und Volk. Hofmannsthal empfindet Grillparzer in seinem Wesen als Volk, in seinen Träumen als Herrscher(168).

Immer von neuem gestaltete Grillparzer diese spezifisch österreichische Idee des Herrschens und Beherrschtwerdens und wirkte damit in seinem Werk politisch, nachdem ihm dieses in seinem realen Leben versagt war. Die Kompetenz auf politischem Gebiet erkennt Hofmannsthal Grillparzer zu: aus der Kenntnis von dessen politischen Äußerungen heraus. Grillparzer "war kein Politiker, aber neben Goethe und Kleist der politischste Kopf unter den neueren Dichtern der deutschen Sprache. Man wollte von ihm die allgemeine Deklamation, er sah vor sich eine politische Materie, die ihn anging, die einzig in ihrer Art war, dieses alte lebendige Staatsgebilde, sein Österreich"(169).

Die Gegenwart Österreichs zu schildern, ist die Stärke Grillparzers, des Österreichers, dem der Sinn der Gegenwart gegeben ist, im Gegensatz zu den Deutschen, "die immer ein behindertes Gefühl zur Gegenwart haben"(170).

Die Fähigkeit der Österreicher und besonders Grillparzers, die Gegenwart zu gestalten, verleiht dem Dichter die Kraft, ein echt historisches Drama zu schreiben. Hofmannsthals Definition des historischen Stückes, wie es in dieser Weise nicht einmal Schiller, nur Grillparzer verwirklicht hat, lautet: "den historischen Gehalt einer vergangenen, im wesentlichen aber noch fortwirkenden Epoche ganz zu geben und ihn in Gestalten zu geben."(171)

In diesem Sinne schreibt Hofmannsthal über den "Bruderzwist im Hause Habsburg".

"Dieses große Gedicht ist noch etwas anderes als es scheint, es ist ein Politikum ersten Ranges und als solches von unzerstörbarer, lebendiger Kraft. Eine Gestalt wie die Rudolfs II. kann dreifach betrachtet werden: als ein dichterisches Gebilde nach den Gegebenheiten der Geschichte, als ein poetisch-autobiographisches Denkmal ihres Schöpfers, schließlich als eine symbolische Figur, von der aus die umgebende historisch-politische Atmosphäre zeitlos und ein Repertorium zeitloser politischer Weisheit wird." (172)

Ferdinand Raimund.

"Österreich ist zuerst Geist geworden in seiner Musik, und in dieser Form hat es die Welt erobert." Das Lebenselement der Gebildeten, der Fühlenden, um die Wende des 18. zum 19. Jahrhundert war in Österreich die Musik, "so wie es um die gleiche geistig hochgespannte Zeit in Deutschland Geistigkeit war" (173).

Auch die Dichtkunst in Österreich "erwacht in dieser Atmosphäre. In dieser Luft erwächst sie als ein eigenes Gebilde, als ein volkstümliches Gebilde auch in ihrem größten Vertreter, dem Kunstdichter Grillparzer, volkshaft um wieviel mehr in dem Schauspieler R a i m u n d ..." (174)

Hier hat Hofmannsthal eines seiner liebsten Themen, Österreich und sein Theater oder besser Wien und sein Theater, angeschlagen.

Zur Zeit Raimunds und Grillparzers gab es "innerhalb der deutschen Kultur ein lebendes, aus dem Volk gekommenes Theater". Hofmannsthal definiert es als "eine wirkliche Möglichkeit, alles Soziale, Geistige, Gemütliche Form werden zu lassen". (175)

Wiens Theater hatte einen besonderen Platz unter den deutschen Theatern, weil hier die Lokalposse am weitesten entwickelt war und am nächsten an das Bildungs-drama anschloß, wie auch umgekehrt das Bildungs-drama nirgends so wie in Wien "durchsetzt" war "mit volkstümlichen Elementen". Die Vereinigung von Posse und Bildungs-drama, die er in Wien beinahe erreicht sieht, nennt Hofmannsthal "ein Ideal einer dramatischen Produktion" (176). Raimund ist einer ihrer bedeutendsten Vertreter.

Außer gelegentlichen Äußerungen über diesen Dichter, die sich verstreut in verschiedenen Aufsätzen finden, schrieb Hofmannsthal 1920 einen Essay mit dem Titel "Ferdinand Raimund" (177, der eine Einleitung zu einer Sammlung seiner Lebensdokumente bildete.

Anfangs behandelt der Aufsatz diese Zeugnisse, um aber dann auf die Dichtungen überzugehen und schließlich zwischen beidem zu wechseln. Dieses geschieht nicht ohne Absicht: es ist das Hauptanliegen Hofmannsthals, die völlige Kongruenz zwischen Leben und Dichten bei Raimund zu zeigen.

Raimunds äußeres Leben ist bildhaft, szenisch, und die Anekdoten, die Hofmannsthal aus der kleinen Sammlung zitiert, stehen dafür. Die Bilder seines Lebens nennt er "lauter kleine Mythen, lauter solche kleine Szenen, in die ein Höheres hinein-

spielt ... sie könnten alle in seinen Stücken stehen". In den kleinen Geschichten drängt sich etwas "Bedeutungsvolles, beinahe Märchenhaftes" zusammen "in einen Augenblick, die Begegnung kontrastierender Gestalten, wie auf der Bühne". Selbst Raimunds Tod hat noch diese szenische Gestalt.

Hofmannsthal sieht in ihm keinen Literaten, sondern einen Dichter, vor allem aber "ein Kind des Volkes". "Darum ist er ein Individuum und ist auch zugleich eine Welt". Die Einheit, zu der sich die verschiedenartigen Elemente in Raimund zusammensetzen, nennt Hofmannsthal vollkommen: "Es ist sonderbar, sich Shakespeare als Gesellen bei einem Fleischhauer vorzustellen oder Molière als jungen Tapezierer, aber es ist natürlich, daß Raimund Zuckerbäckerlehrling auf der Wieden oder in Hermals und dann ein Schauspieler in der Leopoldstadt war". Man erkennt, wie richtig diese Bemerkung ist, und wie sehr sie die Einheit in Raimunds Dichten und Leben erweist.

Scharf hebt Hofmannsthal Raimund von Nestroy ab. Während dieser ein Satiriker, sozial und antisozial war, reflektierte Raimund nicht, war weder der Verherrlichter von Wien, noch sein Schilderer, sondern "das Wesen, in dem...dieses Wien...Geist wurde".

Das völlig Natur- und Volkhafte an ihm bezeichnet Hofmannsthal mit den Worten: "Er sieht zusammenfassend wie ein großer Dichter, nicht analytisch wie ein großer Romanschreiber, eher träumerisch. An seiner Produktion wie an seinem Dasein ist etwas Vegetatives".

Es fallen die Worte "Ehrfurcht und Zutraulichkeit" und bringen wieder den Gedanken an das Reine, Unverbildete, Volkhafte herauf, dem diese Eigenschaften zugehören, und die Österreichs Dichter alle in so hohem Maße besitzen.

Als Schlüssel zu dem Dichter Raimund können Hofmannsthals Worte gelten: "Sich als einen Teil von Wien fühlen: das ist das Ganze".

Die Sprache Raimunds ist den Stoffen, die sie erzählen soll - die Märchen, "die alten ewigen, vom Orient herübergetragenen, die gleichen, die Galland den Franzosen, Gozzi den Venezianern erzählte, aber unendlich vermischt ... mit eigenen volkstümlichen Elementen", - angepaßt: eine barocke Sprache, eine Mischung aus dem Höheren und dem Niederen, halb großer Stil, halb die Sprache des Wienerischen "Hanswurst".

"Raimunds Wort ist immer nur ein Pinselstrich, und wieder ein Pinselstrich, der die reinste, zarteste Farbe hinsetzt, mit einer kindlichen Scheu vor den zweideutigen Mischfarben der wirklichen Welt, in deren Gebrauch Nestroy stark war". Ein bezeichnender Zug von Raimunds Sprache dort, wo sie den Dialekt verläßt, ist die Unwündigkeit. Diese Beobachtung Hofmannsthals schließt an eine frühere an: "Die höhere Sprache hat bei ihm etwas Ausgeliehenes, nicht unmittelbar an das Höchste der Bildungswelt Anschließendes"⁽¹⁷⁸⁾. So sieht Hofmannsthal in Raimunds Sprache dessen Schicksal in jedem Sinne, den "Flügel, der ihn emportrug, und die Fessel, die ihn hinabzog". Sie ist "das Element, an dem Raimund zum Dichter wurde". Die Sprache wird hier als Feuerstein gesehen, an dem sich sein Talent entzündete zu einer "Mi-

sung von Naturalismus und Allegorie, geordnet nach einem richtigen Taktgefühl", wie Hofmannsthal Raimunds Theater nennt.

Hofmannsthal zieht in seinen Aufsatz ferner liegende Gedankengänge hinein und gibt ihm dadurch weitere Bezüge. So, wenn er seinem Leser zu bedenken gibt, daß Raimunds Sprache die eines deutschen Dichters war, "ungefähr im gleichen Zeitpunkt des Westöstlichen Divans". Ebenso rundet es das Bild ab, wenn die Gestalten Kants und Fichtes heraufgerufen werden, deren kritischer Geistigkeit er die zur gleichen Zeit bestehende, vom Gemüt und von den Begriffen Scheu und Ehrfurcht geprägte Dichtersprache Raimunds gegenüberstellt. Das "Stigma des 19. Jahrhunderts"⁽¹⁷⁹⁾, das er auf der Stirn zahlreicher Dichter dieser Zeit sieht, zeichnet Raimund nicht. Hofmannsthals Worte stellen ihn näher zur Goethezeit als zum 19. Jahrhundert. Der Interpret erkennt aber, daß es nur einen Augenblick währen konnte, in dem Raimund und damit Wien "der Welt diesen verschönernden Zauberspiegel" vorhalten konnten. Nur so lange nämlich war es möglich, "wie das Liebenswürdige noch wahr, das Naive noch nicht trivial, die Dürftigkeit des Lebens selbst noch Reichtum war".

Für diese kurze Zeitspanne hat Hofmannsthal aber Österreichs Beitrag als ein wirkliches Gegengewicht zu den geistigen Strömungen der gleichen Zeit in Deutschland gewertet.

Die Stücke der Volksdichter Raimund, Nestroy, Anzengruber erhielten ihr Leben vom Theater. Daher verwundert es nicht, wenn der Bewahrer Hofmannsthal sich darüber Gedanken macht, wann und in welcher Form sie auf die Bühne gebracht werden sollen. Er fragt sich, ob man auf dem rechten Wege sei, wenn man sie von der Volksbühne auf das Theater höheren Stils verpflanze und fürchtet, diese Stücke würden "aus ihrer Lebensluft genommen, der eigentümlichen, ungenauen, nicht mit Anspruch und Bildungssinn durchsetzten Atmosphäre des Vorstadttheaters ... ein unglückseliges Halbdasein führen"⁽¹⁸⁰⁾.

Daneben nähme man dem Volkstheater durch die Konkurrenz die Lust und den Willen, seinen Raimund weiterzuspielen und bräche dort die Tradition ab, ohne wirklich den Spielplan der "Burg" zu bereichern. Diese wäre gezwungen, immer mehr Volksschauspieler zu verpflichten und so zwei Ensembles zu halten. Trotzdem könnten aber die Volksstücke nicht ihre wahre Lebenskraft entfalten, und aus lauter guter Absicht ver-sündige man sich an dem Besten, was Wien habe"⁽¹⁸¹⁾.

Hein Kindermann⁽¹⁸²⁾ spricht dagegen von der Verpflichtung des Burgtheaters, Raimund aufzuführen. Damit vertritt er den entgegen. estzten Standpunkt, sicher aus "lauter guter Absicht". Man wird sich Hofmannsthals Ansicht eher anschließen können; er trifft in den Kern der Frage: nur da möchte man die Volksstücke gespielt sehen, wo sie ihre Lebenskraft entfalten können.

Trotzdem will auch Hofmannsthal die Volksdichter nicht ganz am Bildungstheater missen. Er fordert aber mit Recht "die Person", die mit Takt und wirklichem Verantwortungsgefühl zu entscheiden fähig ist, wann und unter welchen Umständen Volksstücke,

etwa "Der Verschwender" im Burgtheater gespielt werden dürfen.

Adalbert Stifter.

In eine Zeit, in der Stifter fast vergessen war, fällt die früheste Äußerung Hofmannsthals über den Dichter. Er empfindet sein Werk als besonders österreichisch, weil Stifter etwas "sehr deutlich gefühlt und ausgesprochen" habe, was eine "sehr österreichische Stimmung, vielleicht die Grundstimmung unserer wirklichen Dichter" ist, "... Heimweh nach Jugendlichkeit, Sehnsucht nach verlorener Naivität, die aus Kinderaugen ins Leben schaut, nach Einfachheit, nach Resignation und nach stillem, leise-gleitendem Leben"⁽¹⁸³⁾.

Hier also findet Stifter in dem jungen Hofmannsthal (1892) noch ein Echo. Diese kurze Bemerkung zeugt vom Verständnis eines wesentlichen Zuges in Stifters Werk.

Bis zum Jahre 1918, in dem Hermann Bahr Stifter im Witiko und im Nachsommer geradezu neu entdeckte, - bis dahin war die erste Auflage von Stifters Werken nicht verkauft! - finden sich an manchen Stellen in Hofmannsthals Briefen und in seinem Prosawerk Bemerkungen über Stifter, die sein Verständnis für diesen Dichter bekunden.

So empfiehlt er seinem Freunde Bodenhausen einmal Stifters "Studien" mit der Bemerkung: "sehr stilles Buch, ich mag es sehr gern"⁽¹⁸⁴⁾. Dieser ganz persönlichen, beiläufigen Äußerung darf man Gewicht zumessen, denn Hofmannsthals Betrachtung von Dichtungen hat immer zum Ursprung das persönliche Erlebnis.

Auch bei Stifter wendet sich Hofmannsthal dem äußeren Leben zu, von dem die Briefe Zeugnis geben, die "das geläuterte Österreichertum und die zarte Humanität des Mannes, dessen Werke einen Besitz des deutschen Volkes und eines der reinsten Geschenke, das Österreich dem deutschen Schrifttum zu geben hatte, bedeuten"⁽¹⁸⁵⁾.

In einem anderen Brief an Bodenhausen spürt man aus jedem Wort die Echtheit der Teilnahme, mit der Hofmannsthal dem Freund Stifters Schicksal beschreibt: "...diese zarten Briefe Stifters, in denen die Welt so friedlich dazuliegen scheint, sie verdanken ja auch ihren Frieden dem reinen Willen der Seele, oder dem Glauben der Liebe und der Hoffnung, diesen Dreien. Was war das für ein gequältes Leben, welch ein Hangen und Würgen, kein Auskommen mit dem elenden Beamtengehalt, dieses ewige Opfern der reinen, heiligen Tagesstunden an das Schale, Überflüssige, Erbärmliche, und diese unfruchtbare, glücklose Ehe, und das erbarmungslose Sterben aller Geschöpfe an die er sein Herz gehängt hat - und die Jahre in Österreich, die Grimasse von 1848, das Unheil von 1859, das dumpfe Unheil von 1866, diese Jahre, aus denen Grillparzer aufschrie: Wie soll man arbeiten, es ist ja ein Wunder, daß man es erträgt zu leben! - und aus dieser Zeit sind diese Briefe"⁽¹⁸⁶⁾. Hofmannsthal sah in ihnen einen neuen Beweis für seine Überzeugung, daß gerade in bedrückendsten Lebensumständen das Schöne entsteht, "das beruhigt und tröstet"⁽¹⁸⁷⁾.

In dem Aufsatz über den "Nachsommer"⁽¹⁸⁸⁾ wollte Hofmannsthal "eine kurze Zusammenfassung und die Hindeutung auf den Zusammenhang der geistigen Dinge, wenn man sie im Großen und Ganzen betrachtet und von einem Jahrhundert ins andere hinüberblickt",

geben. Sein Stil kommt hier dem des Philologen nahe. Er ist weniger dichterisch als in den meisten anderen seiner Essays, ist begrifflicher und gibt besonders klare Formulierungen.

Wie die Philologie schon seit der Jahrhundertwende sieht er zwei große Deutsche in den "Nachsommer" einbezogen, Goethe und Jean Paul.

Das bekannte Stifterwort, "alles, was ich als Jüngling und noch als junger Mann hätte aussprechen können, hatte schon Jean Paul ausgesprochen", erfährt durch Hofmannsthal die Interpretation: "Hiermit meint er alles, wovon Leidenschaft der Urgrund ist: Die Begierde, Sehnsucht und Verzweiflung, ja Raserei des Einzelnen, der sich von dem grellen Licht der allgemeinen Aufklärung zu einer vergeblichen Freiheit geweckt sieht, - wie sie das eigentliche innere Erlebnis der Deutschen zu Ende des 18. Jahrhunderts war, unabgeleitet durch Tatkraft, unbegleitet von dem Vermögen, an der Welt ringsum etwas zu verändern. So blieb die Leidenschaft als ein dunkler Urgrund des Daseins in jedem einzelnen Deutschen liegen".

Leidenschaft, wie sie Jean Paulsche Gestalten haben, gibt es bei Stifters Menschen nicht, aber dennoch findet Hofmannsthal den Berührungspunkt beider Dichter: "...an einer Stelle, wo die eine der beiden Hauptgestalten des Romans, ein alter Mann, dem jüngeren, der ihm teuer geworden ist, das genaue Bekenntnis seines ganzen Lebens ablegt, tritt die Leidenschaft hervor, wie sie im Leben dieses Mannes, aus dem von ihm geliebten Mädchen hervorbrechend als reine, aber übergewaltige, fast rasende unbedingte Liebesforderung, diesem ganzen Leben, das vor uns dargelegt wird, zum Schicksal geworden ist".

"Die Benennung des ganzen Buches als "Nachsommer" gibt sich zu erkennen als ein Bezug auf jenes reine, überstarke Erlebnis: Jenes war gleichsam die Höhe des Sommers, zu gewaltig in der Glut, um ertragen zu werden, und nur im Nachglanz des Spät- oder Nachsommers erträglich. Ohne jenen Sommer wäre jener Nachsommer gar nicht; das Schicksal junger Liebenden, das sich als ein glückliches gegenwärtiges vor unseren Augen abspielt, empfängt seine ganze Wärme von jenem unvollzogenen zu starken. Dies ist ein sehr geheimer Bezug, der das ganze Buch durchwaltet".

Hofmannsthal deutet den Nachsommer nicht als Resignation, sondern als die für Mathilde und Risach einzig mögliche Form des Glücks, weil der eigentliche Sommer über das für Menschen Erträgliche hinausging. So besteht in Hofmannsthals Interpretation nichts Negatives. Der Akzent liegt nicht auf der Resignation, sondern auf dem Glück der beiden Menschen, die nicht "nur" einen Nachsommer, sondern die ihnen zugedachte Form des Glückes im Nachsommer erleben. Sicher wird man Stifter mit dieser Auffassung gerecht. (189)

Über die Beziehungen des "Nachsommer" zum "Wilhelm Meister" ist viel gesagt worden. Hofmannsthal deckt eine geheimere aber ebenso bestehende, "vielleicht Stiftern nicht einmal bewußte" Beziehung zu Goethe auf: zum "Tasso". Er sieht sie darin, "daß in beiden alles geistige Geschehen angeordnet ist gemäß dem ewigen Gesetz in der Menschenwelt zwischen dem, was auf dem Triebhaften und der ahnenden Erkenntnis ruht,

und dem, was allein in Fassungen, die der Verstand anordnet, bestehen kann... Dieser Gegensatz ist im "Tasso" mehr kampftartig angeordnet, im "Nachsommer" in einer sanfteren, lehrenden Gegenüberstellung, ja wechselseitigen Berührung". Dies Verschiedenartigkeit der Darstellung beruht wohl vor allem auf den arteigenen Gesetzen der dramatischen und der epischen Kunstform.

Von den Bezügen des "Nachsommer" zum "Meister" ausgehend, erweist Hofmannsthal Stifters Roman an der Gestalt des Risach als einen Staatsroman, dessen hoher älterer Kunstgattung sich der Erziehungsroman genähert habe, "um sogleich wieder in seine eigene Sphäre zurückzutreten". Damit wird der Roman als noch in der barocken Tradition stehend gedeutet.

In einem Aufsatz über Stifter ist es naheliegend, über den Zeitgeist und den Geist einer Zeit zu reflektieren, und Hofmannsthal wendet sich hier solchen Gedanken zu. Über den "Witiko" und den "Nachsommer" sagt er: "Sie schienen beide dem Tod am nächsten, genau in dem Augenblick, als sie der Welt übergeben wurden", denn diese fühlen sich durch nichts in diesen Werken angesprochen: sie trugen dem Zeitgeist nicht Rechnung. Aber seitdem haben sie sich "zu einem immer höheren, wirksameren Leben stetig und unaufhaltsam gehoben...Heute heben sich uns diese zart umrissenen Gestalten, die spiegelreine Bildung ihres Lebens zeitlos und doch als sehr nahe entgegen".

Hofmannsthal spottet dem Zeitgeist, wenn er feststellt: "Solche Werke entstehen aus ganz überpersönlichen Notwendigkeiten, es wirken sich in ihnen gewisse innere Maßverhältnisse der Nation aus, deren Bestand nicht nach Menschenaltern, sondern nach größeren Maßstäben gemessen werden muß, und die geistige Wahrheit und Wirklichkeit eines Werkes, - durch welche es sich ja allein als nationaler Besitz erweist, - tritt oft erst hervor, wenn die Scheiverhältnisse, die jeweils den 'Geist einer Zeit' ausmachen, sich in ihr Nichts aufgelöst haben"⁽¹⁹⁰⁾.

Hofmannsthal will dieses Werk nicht als ein Bekenntnis seines Autors aufgefaßt sehen. Mit Distanz tritt er dem Buch und seinem Dichter gegenüber, um dann dessen "wahrhaft großartige Grundhaltung" zu erkennen, mit der er immer wieder und noch für lange "auf einen auserwählten Teil der Nation wirken wird".-

Das Ziel, das dieser Grundhaltung Stifters entsprang, charakterisiert Hofmannsthal mit den Worten: "Mit einer Geisteskraft, die fast unvergleichlich zu nennen ist, " will Stifter "unablässig und unbeirrbar hindeuten auf ein höchstes Dichterisches, das zugleich unmittelbare Lebensmacht wäre..."

Zu diesem Ziel bildete sich Stifter eine Sprache, die Hofmannsthal eine "gereinigte" nennt. Das Gereinigte, zart Feierliche dieses Stils sieht er begründet in der mit Festigkeit durchgeführten Enthaltung von Fremdwörtern.

"Seine Beharrlichkeit, den einfachsten Gebrauchswörtern auszuweichen, wenn sie fremden Ursprungs sind, entspringt einem Streben seiner Seele, dem Gewöhnlichen und dem Niedrigen, Unreinen, Gemischten nie und nirgends Gewalt über sich zu verstatten. Seine Darstellung bekommt dadurch etwas rührend Umständliches, jezuweilen -(hier ge-

braucht Hofmannsthal selbst ein "umständliches" Wort) - Zauberhaftes oder auch Ermüdendes, und er entgeht der Gefahr nicht ganz, dort, wo er nicht unmittelbar zur Seele spricht, zu ermüden und preziös zu wirken. Ihm ist nicht wie Goethe die unendliche Abstufung gegeben, schlägt man eine Seite Stifter auf, so ist man immer in der gleichen, bezaubernden Sprachatmosphäre, ob es sich um eine Herzensergießung oder um die Beschreibung eines Möbels handelt".

Hier ist in Hofmannsthals Ton eine leise Ironie spürbar, aber dennoch rechtfertigt er Stifter aus der richtigen Erkenntnis von dessen Wesen: "Es ist die Flucht aus dem Bunten ins Abgedämpfte, aus dem Vielfachen ins Einfache, aus dem Schlampigen ins Zuchtvolle"(191).

"Unmittelbare Lebensmacht", die in "gereinigtem Deutsch" ihren Ausdruck findet, bedeutet z.B. die Art, in der Stifter das Wort "sein" verwendet. Er gebraucht selten ein anderes Verb, wo er eine Form von "sein" setzen kann. Aber dies wirkt bei ihm nie farblos, sondern ursprünglich und unversehrt naturhaft.

Als ebenso naturhaft stellt Hofmannsthal Stifters Frömmigkeit dar. Wenn Stifter Gestalten so oft eine naturnahe Tätigkeit suchen, binden sie sich dadurch wieder an die Landschaft, von der das Leben sie abgelöst hat. "Der Natur ist das letzte Wort überlassen, ein Regenschauer, ein Schneefall löst alles, das eigene Geschick wird an die Natur abgegeben"(192).

Die Art dieser Frömmigkeit bezeichnet Hofmannsthal als "Synthese zwischen christlich und antik", als eine "eigentlich christliche Seelenhaltung mit einem antiken Naturkraftglauben, ein Gebundensein an die Natur, das ganz singulär ist, wenn Stifter seine Novellen, die vollkommene Menschenschicksale enthalten, überschreibt mit den Namen "Bunte Steine", "Bergkristall", "Granit", "Turmalin". Bei einem Menschen von der Reinheit der Phantasie und des Gemütes wie Stifter ist die keine Manieriertheit, keine Ziererei. Mit diesen einfachsten Naturgebilden scheint das innerste Geschick seines Wesens etwas zu tun zu haben, er bindet sie daran und gibt sie an die Natur wieder ab"(193).

Hiermit hat Hofmannsthal einen wesentlichen Zug Stifters gesehen. Seine Ausführungen(194) über Stifter müssen als einer der frühesten bedeutenden Beiträge nach 1900 zum Zurechtrücken des Stifterbildes gewertet werden.

"Eduard von Bauernfelds dramatischer Nachlaß"(195).

Dieser Essay ist einer der frühesten, auf den in diesem Rahmen eingegangen wird und einer der wenigen, der sich mit Produkten befaßt, die man nicht zur Dichtung zählen kann.

Der erste Satz bestimmt auch hier wieder, wie in vielen anderen Aufsätzen, die Lege, in der sich dieses Stück Prosa hält: "Hie und da findet man in unserer Stadt, an einem Schreibtisch, als Schwerstein, eine hübsche weiße Hand, eine Frauenhand aus Biskuit".

Schon dieser Satz enthält im Kern alles, was Hofmannsthal über Bauernfeld sagen wird. Die leise Negation, die den Essay ganz durchzieht, eben weil sein Gegenstand von einer Sphäre beheimatet ist, die nicht an die der Dichtung heranreicht, sie gibt schon das Wort: "eine Frauenhand aus Biskuit". Biskuit ist feines Porzellan, aber noch nur Porzellan, im Gegensatz etwa zu naturgewachsenem Marmor. Diese Grenze wird gleich zu Anfang gesteckt.

Hofmannsthal beschreibt die Welt, in die diese Biskuithand neben Schoßhunden, Sandpartien und Vergißmeinnichtalben gehört, das alte Wien, und setzt dagegen seine eigene, viel mehr vom Geist bestimmte Welt von 1890. Einen großen Teil des Aufsatzes verwendet er zu dieser Milieuzeichnung, ehe er beginnt: "Aus dieser Welt sind die kleinen Komödien herausgeschnitten". Schon während des ersten Teils des Essays erreicht er die Aktivität des Lesers, der - zunächst überrascht, statt von Bauernfeld von Biskuitporzellan zu hören, - dann aber sofort bei jedem Satz durch eigene Gedankentätigkeit den Bezug zum Thema herstellt, ehe Hofmannsthal selbst es direkt anspricht. Wie von selber bildet sich der Leser eine Anschauung von dem Gegenstand, indem er die Parallelen Bauernfeld - Wien der vierziger und fünfziger Jahre zieht und ist nun vorbereitet auf das, was Hofmannsthal über diesen Dichter sagen wird. Nur wenig gibt er in abstrakten Begriffen, er bleibt in seinem lebenswürdigen, mit feiner Ironie vermischten Ton und gibt das Wesen der Komödien weiter in Bildern: Durchs Fenster sieht, riecht und spürt man die liebe natürliche Natur mit Lindenblüthen, bebenden Ästen und Duft von Flieder, Salbei und Jasmin. Eine geschmacklose aber gutmütige Nymphe aus Sandstein gießt aus einer Muschelschale friedlichen Goldfischen frisches, helles, plauderndes Wasser auf den stumpfsinnigen Kopf".

Die Schwächen der Bauernfeldschen Komödien werden in diesem lebenswürdigen Ton gesprochen, der aber trotzdem nicht ohne Schärfe ist. Kritik bedeutet es, wenn Hofmannsthal von den Gestalten sagt: "Alle... könnte man sich in einem ...altmodischen Salon um Kaffee und Kammermusik vereinigen, und sie verstünden einander...und hätten miteinander eine lebenswürdige, anregende soziale Konversation. Bei größeren Dichtern ist dies zuweilen anders: Macbeth im Boudoir der schönen Porzia ist ein ungehörlicher Gedanke, und Fähnrich Pistol hätte, fürcht ich, kein Gespräch mit dem häßlichen Cassius".

Die Gleichförmigkeit der Gestalten Bauernfelds, die auf mangelnder Gestaltungs- und Charakterisierungskraft beruht, ist hier, wenn auch mit ironischer Diskretion, angegriffen.

Mit einem nachsichtigen Lächeln weist Hofmannsthal den Komödien aber doch einen Platz zu. Denn, obwohl er den Dialog der Bauernfeldschen Menschen als "schal, lau und leer" empfindet, obwohl "die da droben auf der Bühne...so leicht mit dem Leben fertig" werden und "so klug und sicher über so grauenvolle Dinge" plaudern, obwohl es nicht "den großen Schauer des argewaltigen Geisteswebens" gibt: "trotz allem bleibt's Natur", und damit ist ein Wert bestätigt, wenn auch der Dichter nur einen Ausschnitt der Natur gestaltet hat.

Gottfried Keller und C.F. Meyer.

Zu den großen Österreichern Grillparzer, Stifter und Raimund hatte Hofmannsthal ein spontanes Verhältnis. Dieses fehlt in seiner Haltung den Schweizern gegenüber, er hat zu ihnen anfangs keinen Zugang.

Das wird deutlich, wenn Hofmannsthal, der ja schon als Gymnasiast eine kaum vorstellbare Belesenheit besaß, im Jahre 1906 erst in einem Brief an Otto Brahm schreibt: "In Rom habe ich wieder etwas von ihrem Keller zum erstenmal gelesen und fand es doch eigentlich wundervoll: Es hieß 'Die Leute von Seldwyla'. Es hat eine unglaubliche Weltklugheit und soviel Glanz und Licht und Farbe - ich freute mich sehr damit" (196)

Dieses Zitat läßt Hofmannsthals Vorbehalte gegen Keller erkennen. "Ihr Keller", schreibt er; also ist dies ein Dichter, den er nicht zu den "Seinen" zählt; und er fand die Erzählungen "doch" wundervoll, so mußte ihr Wert ihm vorher fragwürdig erschienen sein. Schließlich jedoch müssen sie eine so starke Wirkung auf ihn ausgeübt haben, daß er im gleichen Jahr den Aufsatz "Unterhaltung über die Schriften von Gottfried Keller"⁽¹⁹⁷⁾ schrieb.

Noch später findet er Zugang zu C.F. Meyer. Er schreibt an seinen Freund Andrius: "In letzter Zeit ist mir ein übrigens sehr bekannter Autor wertvoll geworden: Conrad Ferdinand Meyer. Kennst Du seine Erzählung 'Jürg Jenatsch'? Ich hatte davon einen großen Eindruck. Es ist ein vornehmer Mensch, kein Literat, der einem da etwas erzählt. Ich finde in einer grandiosen Art erzählt"⁽¹⁹⁸⁾.

Bis zu seinem Aufsatz über Meyers Gedichte vergehen aber noch sechzehn Jahre, und auch in den Briefen und anderen Aufsätzen findet sich keine Notiz, die auf ein näheres Verhältnis Hofmannsthals zu diesem Dichter schließen ließe.

Daß die Schweizer ihm doch etwas bedeuteten, wurde ihm erst im Jahre 1928 klar, als er eine Anthologie von Eduard Korrodi⁽¹⁹⁹⁾ empfing, die ihm die großen Schweizer auf engem Raum vor Augen brachte.

"Da sind nun vier oder fünf Geister, denen ich außerordentlich viel verdanke: Nun sind sie landschaftlich zusammengeordnet, und ich sehe sie unter einem neuen Begriff, so viel schulde ich also der "kleinen" Schweiz, - viel mehr nur einem Teil der Schweiz, dem deutschsprachigen"⁽²⁰⁰⁾.

Er stattet in diesem Brief gleichsam seinen Dank ab an Jakob Burckhardt, J.J. Bachofen, Keller und Meyer und den, der ihm "heute mehr bedeutet als beide, den großen Berner Gotthelf"⁽²⁰¹⁾. Unter manchen anderen nennt er auch den Namen Andreas Heusler mit dessen Geist ihm dieses Buch die erste Begegnung verspräche. Als Quintessenz dieses Briefes kann der Satz gelten: "Einen so großen Raum meines Innern kann ich mit Schweizern bevölkern; ich erstaune"⁽²⁰²⁾.

"Unterhaltung über die Schriften von Gottfried Keller"⁽²⁰³⁾.

"Um uns über Unterschiede klar zu werden, nicht um leichtfertig eins ins andere hineinzuwischen, führen wir ... ein Gespräch", sagt Hofmannsthal in diesem Aufsatz. Gerade bei Keller bedurfte es eines langsamen Klarwerdens über den Wert dieses Dichters.

ers, eben weil Hofmannsthal das ursprüngliche Verhältnis zu ihm fehlte.

Er berichtet in dem Aufsatz - eine ähnliche Briefstelle wurde oben zitiert - von der Lektüre der "Leute von Seldwyla": "In Rom las ich öfter darin, ohne mich in diese wunderliche, halb spießbürgerliche Welt hineinzufinden und besaß das Buch schon eine ganze Weile, ohne recht zu merken, was seine Stärke ausmacht". Diesen Satz darf man wohl als Ausgangspunkt des Aufsatzes ansehen.

Um sich nun über den Wert des Buches Klarheit zu verschaffen, führte Hofmannsthal eine Unterhaltung, in der er seine eigenen vielverzweigten Gedanken zu dem Thema unter vier Gesprächspartner aufteilt. Seine eigene Stimme klingt bei allen heraus; es ist hier anders als in dem zur gleichen Zeit entstandenen Tassoaufsatz, in dem seine Meinung mit der des "Dichters" identisch ist. Die Gesprächspartner bereits lassen auf die Dinge schließen, die das Gespräch ergeben wird. Sie sind ein Gutsbesitzer, ein Maler und ein Musiker.

Das Gespräch wirkt klärend, darum hat Hofmannsthal hier diese Form für seine Gedanken gewählt. Darüber hinaus ist das Gespräch aber auch eine "gesellige" Form, in der sich über einen so "geselligen" Dichter wie Keller das seinem Wesen Gemäße aussagen lassen wird.

Das Gespräch wendet sich nach einer Unterhaltung über Feste zu dieser "schönen leuchtenden Materie". Mit Leichtigkeit stellt sich diese Beziehung her, denn Kellers Werke sind voll der schönsten und prächtigsten Feste. Im Fluß des Gesprächs ist der Ausgangspunkt schnell verlassen; nicht alle Gedanken können zu Ende gedacht werden; dem Leser bleibt diese Aufgabe überlassen. Auf die Hauptpunkte des Essays soll hier eingegangen werden.

Die Weisheit der Kellerschen Geschichten hebt der Literat als ersten wichtigen Zug hervor. Diese Weisheit hatte Hofmannsthal schon früher als "unglaubliche Weltklugheit" (s.o.) gerühmt.

Als Zwischenglied zwischen diesem und dem nächsten Gedanken, dem "Gemischten" in Kellers Menschen, schaltet Hofmannsthal eine Bemerkung über den Maler ein, "der bis nun geschwiegen hatte und mit der Feder auf eine Visitenkarte eine große Weinbergschnecke zu zeichnen versuchte, die regungslos an der Mauer hing". Ein retardierendes Moment, das das Absichtslose des Gespräches unterstreicht und die Atmosphäre widerspiegelt, in der es lebt: nicht im abstrakt Gedanklichen, sondern aus dem fließenden Hin-und-Wieder der Rede.

In der Schilderung "gemischter Zustände" sieht Hofmannsthal eine besondere Stärke Kellers. Er denkt hier an die sonderbaren Kombinationen, in denen das Menschliche auftritt, so z.B. die Anmaßung in Verbindung mit Unsicherheit, oder die Großtuelei gepaart mit Feigheit. Derartige Verhältnisse, die in der realen Welt keine Katastrophen herbeiführen, sondern in "Übergängen" sich ausleben, werden bei Keller so ins Licht gerückt, "als wäre einer mit einem Schwamm von Öl über die dunkelsten Stellen eines verjährten Bildes gefahren".

Im Gestalten der "Übergänge" sieht Hofmannsthal die Meisterschaft Kellers, so etwa:

in der Weise, wie er die Verlegenheit oder ähnliche Eigenschaften malt. Vergewärtigt man sich Kellers Gestalten, die "Schwindler, Betrüger, und Selbstbetrüger", etwa den Schneider aus "Kleider machen Leute", so wird deutlich, wie sehr diese Beobachtung Hofmannsthals das spezifisch Kellersche trifft.

Um ihn als Maler zu erweisen, hat Hofmannsthal einem Maler hier das Wort gegeben. Es ist bezeichnend, daß es ihm im "Tiefsten zuwider" ist, was im "Grünen Heinrich" von Malerei und Bildern g e r e d e t wird. Das Theoretische, nicht Gestaltete, hat nicht Hofmannsthals Zustimmung. Er erkennt den Maler Keller an seinem malerischen Blick, der die Prosa bestimmt: "Entsinnt ihr euch einer Geschichte: 'Der Schmied seines Glückes'? Und wie der Held, der ein Barbier ist, den Anverwandten sucht und in das schön eingerichtete Haus tritt, die Treppe hinaufsteigt und eine angelehnte Tür öffnet und oben den phantastischen kleinen Kerl findet, den er rasiert und der ihn dafür zu seinem Erben einsetzt?"

An dieser Stelle wird der Fragende von seinen Freunden unterbrochen, die nun die große Steigerung bringen, indem sie zeigen, daß in ihnen allen die Erinnerung an das Wesentliche, das jetzt folgen soll, erwacht ist: "den im Schlafrock aus scharlachrotem Samt?" - "Den Scharlachroten?" riefen gleichzeitig der Musiker und der Gutsbesitzer. "Jawohl, den Scharlachroten. Das s i t z t, dieses Scharlachrot. Das sitzt wie ein stecknadelkopfgroßer Ton Rot oder Dunkelgrün in einem Rembrandt. Das ist nicht so draufgestrichen: das ist aus der Vision geboren. Der Kerl wäre ja gar nicht, wenn er nicht den scharlachroten Schlafrock an hätte". (Die Form des Gespräches mit der wörtlichen Rede nützt Hofmannsthal hier, um in einen etwas saloppen Ton zu fallen, der aber gerade die Begeisterung über das Gelungene farbig ausdrückt).

Das Beispiel dieses "Kerls im scharlachroten Schlafrock" ist so anschaulich in sich selbst und in der Art, wie es von Hofmannsthal hier eingefügt ist, daß es für alles stehen mag, was der Interpret außerdem noch zu dem Thema "der Maler Keller" zu sagen hat. Es ist so aus der Mitte gegriffen, daß plötzlich Keller deutlich vor dem Leser steht mit seiner ins Wort umgesetzten Vision und seinem tiefgründigen Humor: Kellers Szenen sind "nicht bloß malerisch geschildert, sondern es war die Vision eines Malers...und der Dichter interpretierte nur die Vision".

Kellers Verwandtschaft mit der Welt der Musik zu zeigen, ist nun die Aufgabe des Musikers, deren er sich in einer längeren Gedankenkette entledigt. Er weist zunächst auf die Zahlen in Kellers Werk hin (7 Aufrechte, 3 Kammacher, 2 Salandertöchter) und nennt diese Zahlen Ausdruck des "Spiels einfacher Verhältnisse". Er erinnert an Kepler, der in seiner "Harmonia mundi" die Bemerkung machte, daß diejenigen Intervalle in der Musik die besten seien, deren Wohlklang am raschesten ins Ohr falle, und das seien gerade die der einfachsten Zahlen. Diese Harmonie findet Hofmannsthal in Kellers Werk "in der wundervollen Verteilung von Maß, Zahl und Gewicht"⁽²⁰⁴⁾ und in der Art, wie sich ihm alles "bei üppigstem Reichtum, doch rein gestuft und wohltuend sich entgegenhebt wie in der Musik, die alle Zwischentöne fortläßt, die keine reinen, ein-

~~52~~

fachen Schwingungszahlen haben!" (205)

Harmonie der Bezüge bedeutet es, wenn Hofmannsthal in Kellers Gestalten "die Altersstufen hinauf- und hinabgeführt" wird, und "den Vater im Sohn, die Tochter in der Mutter sich spiegeln sieht, ein jedes Teil in einem Gleichgewicht gehalten von einem Gegenteil, ein jedes Geschick melodisch bezogen auf Geschicke, die in geheimnisvoll richtig geteiltem Abstand zu ihm schwingen".

Im Gegensatz zu Dostojewski, der "irgendwo im Unendlichen draußen seinen Punkt hat, von wo eine dämonische Kraft ihn regiert", hat Keller seinen Schwerpunkt in sich. "Weder saugen die Menschen den Leser 'vampirhaft in sich', noch wirbelt ihn der Strudel der Geschehnisse betäubt dahin, sondern alles bewegt und bewegt sich mit ihm und um ihn, als glitte er mitten in einer Mozartschen Sonate dahin".

Hofmannsthal kommt zu dem Schluß, daß es auf der unglaublich feinen und richtigen Verteilung der Maße beruhe, wenn jede einzelne Erzählung Kellers "ihr volles Gewicht als die Darstellung eines ganzen runden ausgelebten Menschenlebens" habe. Er fällt selbst ganz in den Ton Kellers, wenn er fortfährt: "Wenn wir so ein 'Fähnlein der 7 Aufrechten' oder so eine 'Frau Regel Amrain' zuschlagen, so wissen wir, daß wir das Ganze eines Lebens hier in der Hand haben, und sind zufrieden, wie die Hausfrau, wenn sie ein paar Rebhühner in der Hand wiegt und weiß, daß sie nicht betrogen worden ist".

Die schönste Wirkung dieser Bücher sieht er in einer seelenhaften Freiheit und Heiterkeit, die sie "garnicht in den Kopf ausstrahlen, sondern in das Blut, so daß sie einem im Leben weiterhelfen und das Nächste leichter machen, was man wirklich selbst von Goethe kaum sagen kann".

Das Gespräch über Gottfried Keller, das diesen in so behutsamer, zarter Weise in seinen wirklich wesenhaften Zügen vor Augen führt, ist ein Beweis dafür, daß Hofmannsthal noch zu einem echten Erlebnis dieses ihm anfangs ferner stehenden Dichters gelangte. Dieses erreichte er bei C.F. Meyer nur in weit geringerem Maße.

C.F. Meyers Gedichte (206).

Dieser Aufsatz zerfällt in zwei Teile, in eine heftige Kritik an Meyers Gedichten und eine fast begeisterte Rechtfertigung von einigen wenigen dieser Gedichte.

Im Jahre 1928 wurde dieser Essay schon einmal betrachtet von August Schröder (207). Schröder greift Hofmannsthals Ansicht über Meyer scharf an, wie es zu erklären ist aus seiner langen Beschäftigung mit Meyers Gedichten, die den Blick für deren wirklichen Wert vielleicht in manchem getrübt hat. So mag es hier die Aufgabe sein, Hofmannsthals Kritik wieder zu rechtfertigen, ohne aber deren objektiven Wert zu überschätzen.

Meyer "gehört einer Zeit an, die in allen künstlerischen Dingen sehr ins Irre geraten war. Auf seiner Stirn...ist das Stigma des 19. Jahrhunderts deutlich, das gerade auf edeln Stirnen so scharf erkennbar wird. Es gibt Zeiten, in denen die Aus-
erwählung zum Künstler für Geister, die nicht von der höchsten Stärke sind, einem

uche gleichkommt." - In diese Darstellung ist schon die Rechtfertigung Meyers eingeschlossen, denn seine zeitweilige Schwäche gründet sich zum Teil auf den Zwiespalt zwischen der Art seiner Begabung und den Zeitpunkt, zu dem er dieser Begabung Ausdruck verleihen mußte. Hofmannsthal hat nie den Einfluß der Zeit auf den Künstler unterschätzt und mißt ihm auch in diesem Fall Bedeutung zu.

Dennoch übt er scharfe Kritik an Meyer und findet dessen Sprache zunächst beim Aufblättern seines Gedichtbandes "kaum erträglich". "Welche Unklarheit über das poetische Ziel sowohl als über die Mittel es zu erreichen! Welche Unzartheit des Sprachsinns nicht nur, sondern schlechthin des Gefühls!" - schärfer ist eine Kritik nicht denkbar, und man fragt sich, was bleibt, wenn man einem Dichter Unzartheit des Sprachsinns und des Gefühls vorgeworfen hat! Es ist kaum glaublich, daß Hofmannsthal nach diesem Ausbruch doch noch dazu kommt, Meyer als einen der wenigen großen deutschen Dichter zu betrachten.

Das scharfe Urteil wird aber nicht nur ausgesprochen, sondern belegt durch viele Strophen, die den Leser zwingen, es zu bestätigen. Fast möchte man annehmen, daß Hofmannsthal eine grausame Freude empfand, indem er diese schlechten Verse ans Licht zog, etwa wenn er die Verse auswählt:

"Der Manlierstirn verzogne Brauen grollen
Des Claudierkopfs erhitzte Augen rollen..."

Man kann sich nur Hofmannsthals rhetorischer Frage anschließen: "Wer versucht dies zu sprechen? Wer es vor sich zu sehen!" Seiner Sensibilität für das Wort, seinem Sinn für den Klang ist es zuzuschreiben, daß er hier nur aburteilen konnte. Sein Urteil ist nicht leichtfertig und im letzten Sinn richtig, wenn er auch zuweilen in seiner Formulierung zu scharf wurde, was dann Schröder veranlaßte, dem Aufsatz "nicht wenig von dem, was Meyer einmal 'ein perfides Artikelchen' nennt", zuzuschreiben (208).

Immerhin gesteht Schröder "den Äußerungen Hofmannsthals über die Grenzen und Härten der Meyerschen Gedichtsprache einige Wahrheit" zu, aber er vertritt die Meinung, man werde - wie Maync einmal mit Recht betont habe - einem Schiller oder Platen nicht gerecht, wenn man an sie die Maßstäbe Goethes oder Mörikes lege. Man fragt sich, welche Maßstäbe man anlegen soll, wenn nicht die höchsten. Ein Maßstab läßt sich nur vom Höchsten abnehmen. Daß man zunächst jede Dichtergestalt aus sich selbst erklärt und zu verstehen sucht, ist selbstverständlich. Danach aber ist ihr Rang im Ganzen zu erweisen, was nur durch Anlegen der höchsten Maßstäbe möglich ist, die Hofmannsthal in seinem ganzen kritischen Werk heranzieht. Er ist der Meinung, daß jedes poetische Produkt präbendieren müsse, neben Goethe zu existieren, oder es gäbe sich von vornherein auf" (209/10).

Der Stoff ist nicht gestaltet, das Problem nicht erledigt, wenn Hofmannsthal bei Meyers Balladen feststellt: "Das halbgestorbene Jahrhundert haucht uns an...ein etwas, dem wir nicht völlig entflohen sind, nicht unversehrt entfliehen werden, umgibt uns mit gespenstischer Halblebendigkeit; wir sind eingeklemmt zwischen Tod und

Leben, wie in einen üblen Traum, und möchten aufwachen". Hiermit ist ganz deutlich geworden, was eigentlich das Negativum dieser Gedichte ausmacht.

Dem "fühlbar Einsamen einer nicht sehr starken, aber hochsinnigen Natur" entspringen neben den vielen anderen Gedichten "ihrer vielleicht zwölf oder fünfzehn, die dem höchsten Rang sich nähern, und sieben oder acht, die ihn erreichen". Diese entstanden, wenn die "höchste, besonderste Inspiration, der edle Gram, die bewußte, fast mit Glück empfundene Todesnähe und über alles ein ihm eigenes tiefstes und dennoch mutig-kehltrunkenes Bangen ihn...zum Meister der Sprache macht".

Für die Schönheit dieser wenigen großen Gedichte gebraucht Hofmannsthal die Worte, die in jedem Kunstwerk den Wert bezeichnen: "Was sie aussagt" (eine der besten Meynerschen Strophen) "ist, wie bei jedem großen Gedicht, in anderen Worten, ja in einer anderen Anordnung der gleichen Worte schlechthin unsagbar. Nicht Gedanke, nicht Gleichnis, nicht Wahrheit, nicht Bild, nicht Ton und Fall der Worte: Nichts ist vom Wandern zu sondern; aus dem allen ist die Einheit geschaffen, und diese vier Zeilen könnten von keinem Dichter auf der Welt sein, als von dem einen, der sie gedichtet hat".

An dem "Römischen Brunnen" stellt Hofmannsthal die Knappheit und die Fülle heraus und sagt: "Denn das sind die wahrhaft poetischen Gedanken: wenn wir das Seiende so groß anschauen, daß sich uns dahinter der Abgrund des wahrhaft Seienden entschleiert"

Als die größten Gedichte empfindet er diejenigen, deren "Inspiration ein kaum Benennbares ist: eine Bangigkeit über alle Bangigkeiten, eine Kinderangst, zugleich eine Todesvertrautheit, ein Sichwiegen im Todesgefühl ohnegleichen". Zu diesen Gedichten zählt er etwa das zarte Gedicht "Schwüle". Er könnte sie sich sogar in Shakespeares "Sturm" gesungen denken. Ihre Besonderheit liegt in dem völlig einfachen Ton: "Hier ist nichts 'Römisches' mehr, nichts von edeltraurigem Stolz, keine Haltung. Wunderbar erscheint ein kindlicher Ton, einer naiveren Schicht der Poesie verwandt, nicht gewollt, nicht erborgt, geisterhaft hergefliegen wie ein Kinderlächeln in der Miene eines Mammes, der stirbt".

Diese Gedichte sind niemandem, keiner Stilepoche, keinem Vorbild verpflichtet, der dunkle Schatten des 19. Jahrhunderts liegt nicht auf ihnen. Auf das Dasein dieser Gedichte gründet Hofmannsthal das Wort: "Damit tritt der Lyriker C.F. Meyer in die kleine Schar der wenigen großen Dichter der Deutschen."

Hebbel.

Es ist vielsagend, daß es von Hofmannsthal keinen Aufsatz über Hebbel gibt, sich aber zahlreiche Bemerkungen über seine Persönlichkeit in Briefen und vielen anderen Essays finden.

Die seltsam glanzlosen Dramen Hebbels mußten Hofmannsthals süddeutscher Mentalität fremd bleiben: in ihnen wird das Wesentliche, ähnlich wie bei Ibsen, gesagt, nicht gezeigt; das Wort ist mehr Mitteilung als Ausdruck⁽²¹⁾. Es fehlt die-

sen Dramen das echt mimische, theaterhafte Element. "Wer Dramatisches hervorbringt und sich dabei doch mit dem Theater nicht recht einlassen will, erscheint absurd" (21). In diesem Zusammenhang zitiert Hofmannsthal das "überraschend scharfe Wort" Wagners über Hebbel, das sein eigenes Urteil widerspiegelt: "Er sitzt in Wien in seiner Stube und betreibt seine theatralischen Angelegenheiten von da aus in d i l e t t a n t i s c h e r Weise" (213).

Das Interesse Hofmannsthals an Hebbel gründet sich nicht so sehr auf dessen Werke als auf die Briefe und Tagebücher. Der Mensch Hebbel zog ihn magisch an; auch hier ist die Begegnung, ebenso wie er es von den Gestalten sagt, "nicht beglückend". (214/15)

In einem Jugendbrief spricht sich Hofmannsthals Verhältnis zu Hebbel deutlich aus. Der Dichter ist ihm vom Menschlichen her wesentlich, weil er ein "sehr großer tiefer und reicher Geist (ist), mit den innerlichsten und eindringlichsten Anschauungen vom Wesen der Naturdinge und des Menschen, aufrührend und anregend wie keiner sonst, so daß sich einem die geheimsten, sonst erstarrten Tiefen regen und das eigentlich Dämonische in uns, das Naturverwandte dumpf und berauschend mittönt. Eine Überschrift, bei Goethe irgendwo, 'Urworte, Orphisch', suggeriert mir immer den Duft der Poesie Hebbels" (216).

Mehrmals erwähnt Hofmannsthal Hebbels Briefe. Auch hier ist ihm das Dunkle, Dämonische anziehend: "Wie sich Leben und Produktion im schöpferischen Menschen unlöslich verklammern, eins aus dem andern dunkle Nahrung saugt, da hinein zu blicken, gewährt dieses Buch wie keines.- Wenn in den Werken des späteren Ibsen der wiederholte Ausdruck dieser dunklen, innerlichen Feindseligkeit nicht ganz ohne Kommentar verständlich wäre, hier fände er Kommentar. Es gibt kein Buch, das sich der Seele mit solchem Zwang bemächtigt als diese Briefe, besonders die aus den ersten finsternen Jahrzehnten" (217).

Uneingeschränkt bewundert Hofmannsthal Hebbels von Verantwortung getragene Haltung. Er beschreibt Hebbels Stand im wirren 19. Jahrhundert: "Schlaflosen Auges im Dunkel stehend" fühlte er (Hebbel) "stets die Waage der Werte in seiner Hand auf und nieder gehen". (218)

Als Dichter sah Hebbel sich für seine Zeit verantwortlich und hat, wenn auch nicht leicht "zu dechiffrieren" in seinem Werk "die Summe einer Epoche gezogen", indem er sie "geistig bewältigen und zur Erfüllung bringen" (219) wollte.

Heinrich Heine.

Wenige Zeugnisse über Dichter gab Hofmannsthal in Gedichtform. Zu den schönsten, "Nach einer Dante-Lektüre" und dem "Prolog zu einer Gedächtnisfeier für Goethe" gehört auch das Gedicht

Zu Heinrich Heines Gedächtnis. (220)

Zerrissenen Tones, überlauter Rede
Verfänglich Blendwerk muß vergessen sein:
Allein den bunten schmerzverzognen Lippen

Entrollte, unverweslicher als Perlen
Und leuchtender, zuweilen ein Gebild:
Das traget am lebendgen Leib und nie
Verliert es seinen innern feuchten Glanz.

In diesem Gedicht erfährt die rätselhafte, zwiespältige Gestalt Heines eine subtile Deutung.

"Zerrißen" ist das Anfangswort des Gedichtes, gefolgt von "überlaut", "verfänglich Blendwerk". Alle diese Worte geben den Vorbehalten des Heine-Lesers Ausdruck. Die nächsten Verse werden aber immer mehr von diesem "Blendwerk" durchschauen und abtun. Es muß vergessen sein, denn den bunten Lippen - auch in Hofmannsthals Worten liegt das Schillernde von Heines Gestalt: "bunt" bezeichnet zwar das Farbige, Phantasiebegabte, aber auch das "Verfängliche Blendwerk", - den "schmerzverzognen Lippen", - hier liegt gleichsam die Erklärung für den "zerrißenen" Ton, - "entrollte" ein Gebild. Dieses Wort bestätigt Heine als Dichter, dem plötzlich, aus Begnügung ein Gedicht gelingt. Das Wort "entrollt" bedeutet aber noch mehr: daß ihm seine echten Gedichte fast gegen seinen Willen ent-rollen, sich einen Weg bahnen durch den inneren Widerstand ihres Dichters hindurch.

Diese Gebilde "traget am lebendgen Leib". Das Bild der Perle wird weitergeführt, die glänzt, wenn sie am Körper getragen wird. Ebenso verliert das echte Kunstwerk, das Beziehung zum Leben hat und dem Menschen daher zum Besitz geworden ist, nie seinen "innern feuchten Glanz".

Die Zeitgenossen.

Die Kontemporanität war für Hofmannsthal ein immer wieder erregendes Moment. "Wir sind nun einmal miteinander da, und es ist eine große Sache, daß wir miteinander da sind"⁽²²¹⁾. Durch äußeré und innere Einflüsse, die eine gemeinsame Zeit auf alle Lebenden ausübt, ergeben sich vielfältige Beziehungen zwischen ihnen, so daß Hofmannsthal sagen kann: "Vieles ist den gleichzeitig Lebenden gemeinsam, auch vom Eigensten"⁽²²²⁾. Immer von Neuem beschäftigte ihn die Frage, "welche Bewandnis es habe mit den gleichzeitig Lebenden, die einander wechselweise zum Schicksal werden".⁽²²³⁾ Einmal findet er eine Antwort darauf, wenn er an Burckhardt schreibt: "Der Kontakt mit Ihnen, wie mit jeder bedeutenden neuen Figur (Bedeutend auch durch ihren Hintergrund) macht mich vieles neu sehen. Dies ist der Sinn der Contemporanität"⁽²²⁴⁾.

Wenn dies ganz allgemein für die menschlichen Beziehungen gilt, so hat es für den literarischen Menschen noch größere Bedeutung. Der Dichter steht unter dem hohen Gesetz, "keinem Ding den Eintritt in seine Seele zu wehren", und wenn er es ist, "der in sich die Elemente der Zeit verknüpft" und "in ihm oder nirgends...Gegenwart" ist,⁽²²⁵⁾ so gehen ihn alle Dinge des Lebens und gerade die geistigen Beziehungen zu den Mitlebenden in erhöhtem Maße an.

Über zeitgenössische Dichter etwas Stichhaltiges zu sagen, ist für den Kritiker oft erst der Prüfstein seiner Urteilsfähigkeit. Hofmannsthal bekennt sich zu der Goetheschen Meinung, "daß wir...das Urteil am eigentlichsten durch die Produktion der Gegenwart zu schärfen vermögen"⁽²²⁶⁾. Die Zeit, die unbestechlich die Werte abwägt, liegt noch nicht zwischen dem Interpreten und dem jeweiligen Werk, und wenn ein Kritiker vor die Aufgabe gestellt wird, die ersten Worte über eine Dichtung zu sagen, kann er auf nichts zurückgreifen als auf sein künstlerisches Gewissen, das ihm über den Wert des Kunstwerks Auskunft geben muß.

Selbst bei einem Kritiker wie Hofmannsthal führte der fehlende Abstand zu der zeitgenössischen Dichtung zuweilen zu Fehlurteilen. Im allgemeinen aber bedeutet es einen Glücksfall in der Literaturkritik, wenn ein so unbestechlicher Spiegel wie Hofmannsthal, dem alles Geistige Gegenwart war, über seine Zeitgenossen urteilt. Seine Maßstäbe bleiben dem Neuen gegenüber die gleichen wie für die schon anerkannten Werke; es geht immer um die künstlerische Qualität. Hofmannsthal stellt sich den neueren Dichtungen "absolut" gegenüber, "mit der einzigen Intention, darin ein gehobenes Menschliches zu finden, woran sich unbedingt teilnehmen läßt"⁽²²⁷⁾. Seiner Maßstab hatte er sich als ein Mensch mit höchstem Qualitätsempfinden aus den weitesten Vergleichsmöglichkeiten aller Kulturen und Zeiten gebildet.

C.J. Burckhardt schreibt: "Er kam immer von sehr weit zurück - wenn Goethe von den dreitausend Jahren spricht, in denen man sich auskennen soll, so gehört es zu der eigenen Voraussetzung unserer Zeit, daß wir über die Grenze dieser drei Jahrtausende längst hinaus, längst über die Säulen des Herkules hinausgelangt sind und Schicht

über Schicht weggeräumt haben, um in die unzähligen Totenreiche einzudringen, aus denen immer wieder tausendfältig der im menschlichen Zustand gebrochene Weltvorgang andere Lobpreisungen, andere Flüche und Verwünschungen, andere Weisheiten und Träume hinterließ, die in tausend Sprachen doch immer wieder zu einer gemeinsamen Quelle, dem unruhvollen leidenden und hoffenden Herzen zurückführen"(228).

Nicht weniger als dieses ganze Wissen um die Kultur von mehr als dreitausend Jahren setzte Hofmannsthal ein, wenn er sich über einen Zeitgenossen ein Urteil bildete.(229) Da er die meisten persönlich kannte, könnte man bei den Interpretationen ihrer Werke das Mitschwingen eines wie immer gearteten persönlichen Verhältnisses erwarten. Diese rein menschlichen Beziehungen sind zwar an manchen Stellen in den Aufsätzen spürbar, ohne jedoch zu unsachlichen Urteilen zu führen. Die Essays müssen daher als rein sachliche Auseinandersetzungen gewertet werden.

Stefan George.

"Im Ganzen kann man sagen", so beurteilt Hofmannsthal sein Verhältnis zu George,(230) "daß die Begegnung von entscheidender Bedeutung war - die Bestätigung dessen, was in mir lag, die Bekräftigung, daß ich kein ganz vereinzelter Sonderling war, wenn ich es für möglich hielt, in der deutschen Sprache etwas zu geben, was mit den großen Engländern von Keats an sich auf einer poetischen Ebene bewegte und andererseits mit den festen romanischen Formen zusammenhing - so wie ja die Italiener auch für diese Engländer so viel bedeutet hatten. Ich fühlte mich unter den Meinigen, - ohne einen Schritt von mir selber wegtun zu müssen. Diese ganze neue Welt war da- und durch das plötzliche Hervortreten dieses Menschen als eine lebende Welt beglaubigt; ich war bereichert wie einer, der eine sehr große Reise getan hat und ein neues Land als geheime zweite Heimat erkannt hat. Der Einfluß war sicher groß - aber nicht was die nach Beeinflussung suchenden Literarhistoriker unter Einfluß verstehen, sondern jenes Kommunizieren lebender Kräfte, das eben den Geist einer Zeit ausmacht..."

Diese Worte stammen aus dem letzten Lebensjahr Hofmannsthals; man kann daher das hier Gesagte als endgültig für die Beurteilung seines Verhältnisses zu George ansehen.

"Auf der Suche nach Bundesgenossen Europa durchstreifend"(231), war George in Wien dem siebzehnjährigen Hofmannsthal zuerst begegnet. Loris "fühlte sich von einem Ungeheuren angeweht, in dem Lockung und Grauen sich beklemmend mischten"(232). Der Ausdruck des zunächst sich entwickelnden Einverständnisses war das Gedicht: "Einem, der vorübergeht"(233). Es enthält Ähnliches wie das oben angeführte Briefzitat und spiegelt den positiven Einfluß Georges: "Du hast mich an Dinge gemahnet, die heimlich in mir sind..."(234)

Nach kurzer Zeit zerbrach das Verhältnis(235). Hofmannsthal suchte sich von dem Eindruck Georges zu befreien durch ein "unheimlich hellsichtiges Gedicht"(236), "Der Prophet"(237). Noch fünfzehn Jahre lang schleppte sich der Briefwechsel fort(238), der von beiden Dichtern nur ein verzerrtes Bild gibt, bis es danach zum endgültigen

Bruch kam, "der nicht anders zu verstehen ist, als daß in Hofmannsthal sich abermals etwas erhob, was das Ende wollte und herausforderte"(239).

War auch das persönliche Verhältnis zwiespältig, so hat Hofmannsthal sich doch "in seinem Respekt vor dem Rang und dem Verdienst Georges nie beirren lassen..."(240)

In zwei Aufsätzen über Georges Lyrik bringt er diesen Respekt zum Ausdruck. In dem früheren Essay⁽²⁴¹⁾ über die "Hirten- und Preisgedichte", die "Sagen und Sänge" und das "Buch der hängenden Gärten" kommt es zu heftigen Anklagen gegen den Naturalismus und seine Tendenz, das Leben in der Kunst nicht zu "bändigen"(242), sondern es ohne eigentliche Formung unsublimer zu geben. Dagegen wird George, der Gegner des Naturalismus, in seiner Andersartigkeit gewürdigt. Hofmannsthals eigener antinaturalistischer Haltung mag die offensichtliche Überbewertung Georges, die sich in diesem Essay ausspricht, zuzuschreiben sein. Es bleibt aber die Frage offen, wie er den unechten Ton in Georges Dichtung überhören konnte oder wollte. Nur sehr verdeckt klingt in den Aufsätzen hin und wieder eine leise negative Kritik an; im Ganzen empfindet er diese Lyrik offenbar als echt.

"Was in der Poesie und mutatis mutandis in allen Künsten das einzige ist, worauf es ankommt und wodurch sich das Etwas vom Nichts, das Wesentliche vom Scheinhaften, das Lebensfähige vom Totgeborenen unterscheidet", nämlich den eigenen Ton sieht Hofmannsthal bei George erreicht. Das eigentümlich Gewaltsame dieser Lyrik scheint er um des eigenen Tones willen zu verzeihen, obgleich diese Gedichte gerade das enthalten, was er sonst scharf ablehnt: "Gemachtes, Absichtliches, Anempfundenes und Manieriertes"(243).

Er sieht in dieser Lyrik das Leben "völlig gebändigt", ohne auszusprechen, daß es vielmehr gepreßt als gebändigt ist. Aber sie steht dem Naturalismus und damit dieser "lächerlich korybantenhaften Hingabe an das Vorderste, Augenblickliche" fern, und um dieses Vorzugs willen ist Hofmannsthal bereit, manches weniger Geglückte in Georges Lyrik zu übergehen.

In der Verhaltenheit und der Gesinnung, "dem Leben überlegen zu bleiben, den tiefsten Besitz nicht preiszugeben, mehr zu sein als die Erscheinungen", sieht er das Wesentlichste dieser Gedichte. Das gerade ist der völlige Gegensatz zum Naturalismus und darum etwas, was "unserer Zeit am wenigsten gemäß ist, die sich so gern mit den Ausgeburten der vordersten Vordergründe gemein macht".

Als Gegenstand der drei Bücher bezeichnet Hofmannsthal "die angeborene Königlichkeit eines sich selbst besitzenden Gemütes" und ist der Überzeugung, daß "nichts der Zeit fremder, nichts...den wenigen wertvoller" sei. Mit diesen Worten ist angedeutet, daß der Interpret diese Gedichte mehr um ihres geistesgeschichtlichen Standorts, als um ihrer selbst willen so hoch stellte, sie also entgegen seiner eigenen in diesem Aufsatz aufgestellten Forderung relativ, nicht absolut betrachtete.

Georges "Jahr der Seele" ist der Ausgangspunkt eines der schönsten Gespräche zwischen zwei Freunden, die Hofmannsthal geschrieben hat⁽²⁴⁴⁾.

Der erste Satz schafft den geistigen Raum, in dem sich der Dialog abspielt. Wenn Gabriel (Hofmannsthal) beginnt: "Ich habe dir hier aufs Fenster einen Band Gedichte gelegt!" und Clemens, der Freund, fragt: "Keats?"- ist genau bezeichnet, was in der Luft lag, und die Gedichte, um die es hier geht, werden in einem ganz bestimmten geistigen Licht betrachtet. Gabriel liest dem Freunde Proben aus dem "Jahr der Seele" vor. Durch die kurzen Einwürfe Clemens' und durch die Art, in der Hofmannsthal zuweilen einen fragenden Blick des Freundes oder plötzlich aufzuckendes Verständnis ahnen läßt, wird die Teilnahme, das immer tiefere Ergriffenwerden von dem Gegenstand deutlich.

Sachlich wird nach der Lektüre über ein Gedicht diskutiert, hier über das Herbstgedicht "Komm in den totesagten Park und schau..." "unverhofftes Blau" ist tadellos. Es ist schön. Es ist der Herbst!" Fast nüchtern klingt diese Bemerkung. Es ist ein Beweis für die Qualität dieses Gedichtes, daß es einer solchen Betrachtung standhält. "Willst du noch mehr Herbst?" fragt Gabriel schließlich. Diese Frage ist bedeutsam. Es heißt nicht :Willst du noch mehr ü b e r den Herbst oder ähnlich.

Der Herbst, der Sommer selbst spricht sich in diesen Gedichten aus. Hiermit ist Hofmannsthal bei einem für die Beurteilung von Dichtung wesentlichen Kriterium erwendet sich gegen die Meinung, die Poesie setze eine Sache für eine andere: "Es ist gerade die Poesie, welche fieberhaft bestrebt ist, die Sache selbst zu setzen, mit einer ganz anderen Energie als die stumpfe Alltagssprache, mit einer ganz anderen Zauberkraft als die schwächliche Terminologie der Wissenschaft". Wenn die Poesie eine Sache für die andere setzte, "müßte man sie austreten wie ein häßliches, schwebendes Irrlicht. Was wollte sie dann neben der gemeinen Sprache? Verwirrung stiften? Papierblüten an einen lebendigen Baum hängen?"

Im dichterischen Symbol also setzt die Poesie die "Sache selbst". Dieses sieht Hofmannsthal in einigen Gedichten aus dem "Jahr der Seele", etwa in dem Herbstgedicht, erreicht.

Im Jahre 1922, also lange nach den Aufsätzen über die Gedichte, fällt wieder ein Wort über George, das die hier vertretene Meinung bestätigt, Hofmannsthal habe ihn vor allem auf Grund seiner Haltung in und zu seiner Zeit so hoch geschätzt. Auch diesem Wort Hofmannsthals kann man nicht in allem völlig zustimmen:

"George fast allein, mit dem Kreis der Seinen, die er leitet, hat sich der allgemeinen Erniedrigung und Verworrenheit mit Macht entgegengesetzt. Er war und ist eine herrliche deutsche und abendländische Erscheinung. Was von seinem Geist berührt wurde, hat sein Gepräge behalten, und man erkennt seine Schülerschaft unter den jüngeren Gelehrten noch mehr als unter den Dichtern an einer strengen Haltung. Einem reinen Individualismus hat er den Begriff des geistigen Dienens entgegeng gehalten und damit dem höchsten geistigen Streben der Jugend, so an den hohen Schulen als in der Verbindungen einzelner Schweifender und Suchender, reines Leben eingeflößt"(245.

Wenn man sich nur an Hofmannsthals W o r t e über George hält, so wird man darin

die Überschätzung Georges nicht übersehen können. Demgegenüber aber bleibt seine Haltung zu berücksichtigen. Hier liegt vielleicht doch das Eigentliche des Verhältnisses: er hat sich George von der ersten Begegnung an entzogen und seinem eigenen Gesetz gelebt. Unbezweifelbar aber ist die magische Wirkung der Persönlichkeit Georges auf Loris. Wie weit sie auch auf den älteren Hofmannsthal zu beziehen ist, läßt sich nicht im Einzelnen feststellen. Sicher ist nur, daß man bei Hofmannsthals Beurteilung von Georges Werk durchgehend mit Imponderabilien zu rechnen hat, die den Schwankungen des persönlichen Verhältnisses beider Dichter entsprangen.

Arthur Schnitzler.

"Sie, Arthur, sind der irrende, leidende Mensch, und ich: Spiegel der Welt", so habe, berichtet Olga Schnitzler⁽²⁴⁶⁾, der junge Hofmannsthal einmal ein Gespräch beendet. Dies faßt die Wurzel ihrer beider Existenz: Schnitzler ist damit als der in der Problematik des Daseins Befangene gezeichnet.

Hofmannsthal schrieb zu Schnitzlers 60. Geburtstag einen kleinen Aufsatz⁽²⁴⁷⁾, in dem dieser Gedanke der tragende geblieben ist, denn Schnitzlers Grundhaltung veränderte sich nicht. Bereits in seinen frühesten Werken war sie ausgeprägt, und es ist Hofmannsthal ein "erstaunlicher Gedanke", daß die in ihrer Art vollkommenen Werke "Anatol" und die Erzählung "Reichtum" das erste waren, womit er vor "vielen Jahren hervortrat".

Alle Attribute, mit denen Hofmannsthal Schnitzlers Dichtungen umschreibt, kennzeichnen eines, das Lebendige. Die Erzählungen nennt er "lebendig, spannend; sie haben immer das nötige Detail, aber nie zuviel davon, sie haben Psychologie, ...sie stecken voll Beobachtung..." Ähnliches wird von den Theaterstücken gesagt: Sie sind "vollkommene Theaterstücke, gebaut, um zu fesseln, zu beschäftigen, zu unterhalten, in geistreicher Weise zu überraschen; sie tun dem Augenblick genug, und vermögen noch nachträglich das Gemüt und die Gedanken zu beschäftigen...Wenn man diese Stücke auf der Bühne sieht, hat man das Gefühl: derjenige, der sie gemacht hat, ist auf den Brettern zu Hause und hat keinen anderen Ehrgeiz, als durch das Theater zu wirken".

Hofmannsthal nennt Schnitzler in den Formen des Dramas und der Erzählung "durchaus" einen "Künstler", "er war es vom ersten Tage an". "Durchaus" ein Künstler sagt sehr viel weniger als: "Künstler", aber auf das Kunstvolle in Schnitzlers Werk ist damit hingewiesen.

Die größte Vollkommenheit sieht Hofmannsthal mit Recht dort, wo Schnitzler sich der Ironie bedient, denn "solchen Erzählungen oder Dramen wohnt nicht nur die Andeutung inne, daß der Schöpfer dieser kleinen Welten mehr von der Welt weiß, als er zu sagen vorhat - dies ist ein gewöhnlicher Reflex aller Ironie -, sondern auch dieses Besondere: man ahnt, er hätte noch mehr und vielleicht noch Stärkeres zu geben, als ihm bisher zu geben gefallen hat oder gestattet war".

Hofmannsthal ist damit sicher dem Werk des Freundes gerecht geworden, das er durchaus nicht zu großer Dichtung stempeln will. Er überbewertet es nicht, aber mit die-

sen leicht hingewetzten Worten faßt er den Reiz des Werkes und läßt es auf der Höhe, wie ihm zukommt, gelten. In einigen Jugendbriefen, die Schnitzlers Dichtungen betreffen, ist dies nicht der Fall. Das Gefühl für die menschlichen Qualitäten des Freundes hatte sich damals zu weitgehend auch auf dessen dichterische Werke erstreckt. So sollen die z.T. überschwänglichen Urteile aus der Jugend, die er wohl später selber nicht in dieser Form aufrechterhalten hätte, hier nicht zitiert werden, denn sie sind durch den Essay überholt.

Achtzehnjährig schrieb Hofmannsthal den "Prolog zu dem Buch Anatol"⁽²⁴⁸⁾. Es ist hier nicht der Ort, dieses Gedicht zu interpretieren. Nur dies soll gesagt werden: Der Prolog entstand, als Hofmannsthal noch im Wiener Kreis lebte. Damals war, was sich in dem Prolog ausspricht, seine Welt und auch sein Problem:

Eine Laube statt der Bühne,
Sommersonne statt der Lampen,
Also spielen wir Theater,
Spielen unsre eignen Stücke,
Frühgereift und zart und traurig,
Die Komödie unsrer Seele,
Unsres Fühlens Heut und Gestern...

Hofmannsthal hat diese Lebenshaltung später aufgegeben. Geblieben aber ist dieses Gedicht, das nur die Bewußtseinslage des "Anatol" Schnitzlers geben sollte. Es hat das Werk, zu dem es nur einen Prolog bildete, bereits überlebt.

Hermann Bahr.

Der Aufsatz des siebzehnjährigen Hofmannsthal über Bahrs "Die Mutter"⁽²⁴⁹⁾ nimmt eine Sonderstellung unter den Essays ein, denn über ihn liegt die Reaktion des Kritisierten selbst vor.

In seinen "Studien zur Kritik der Moderne"⁽²⁵⁰⁾ spricht Bahr über die Kritik des Loris, den er sich, wie es oft zitiert wird, als älteren, soignierten Franzosen vorstellte. Seine Überraschung, einen Wiener Gymnasiasten hinter dem Pseudonym zu finden, war die allgemeine diesem jungen Dichter gegenüber.

An Loris' Kritik über sein eigenes Werk entzündete sich Bahrs Begeisterung für Hofmannsthal: "Man muß das Elend der deutschen Kritik an den eigenen Nerven erlebt haben, um meine Verblüffung zu begreifen. Da war endlich einmal einer, der nicht nach abgegrasten Phrasen, nicht nach Schlagworten der Schulen, auch nicht aus der zufälligen Stimmung seines besonderen Geschmackes sprach, sondern in den Künstler ging, auf seine wirren Dränge horchte und an ihrem Maße seine Kunst entschied. Da war einmal einer, der die ganze Zeit, wie tausendfältig sie sich widersprechen und bestreiten mag, in seinem Geiste trug, mit jener ängstlichen Gerechtigkeit des Bourgeois, von dem man gesagt hat, daß er se croitait perdu d'honneur si une seule manifestation d'art lui était restée incomprise. Da war endlich ein Psychologe und Psychologe. Und das alles in der leichten, ungesuchten, gern ein wenig ironischen An-

mut des Lemaitre; mit so viel Grazie wurde ich von ihm zerkauset und zerrupft, daß ich es vielmehr wie eine Liebkosung empfand..."⁽²⁵¹⁾

Alle diese Züge lassen sich an Hofmannsthals Aufsatz - und nicht nur an diesem über Bahr - zeigen. Bahrs eigenen Worten ist kaum noch etwas hinzuzufügen; man kann aber einige der von ihm gewiesenen Seiten von Hofmannsthals Kritik an einem Beispiel deutlich werden lassen.

Mit sicherem Gefühl ordnet Hofmannsthal Bahrs Werk dem Dilettantismus zu, weil "Die Mutter" nicht von echten Quellen gespeist ist. "Denn Romantik"⁽²⁵²⁾ ist ja gar nichts Selbständiges, sie ist Krankheit der reinen Kunst, wie der Dilettantismus, das Anempfindungsvermögen, Krankheit des Empfindungsvermögens ist. Und die beiden, Romantik und Dilettantismus, sind immer zusammengegangen... 'Mutter' führt aus dem Dilettantismus an der Kunst vorbei in die Romantik".

Er nimmt Anstoß daran, daß es Bahr nicht gelungen sei, die verschiedenen in seinem Buch enthaltenen Milieus durch einen Stil zu verschmelzen. "Zugegeben, wir haben keinen allgemeingültigen Gesprächsston, weil wir keine Gesellschaft und kein Gespräch weil wir keinen Stil und keine Kultur haben: aber es gibt richtige Näherungswerte an die Umgangssprache". Hier redet Hofmannsthal empfindliches Gefühl für die Ehrlichkeit in der Kunst. Diese Ehrlichkeit fehlt aber in Bahrs "Mutter", darum lehnt er dieses Buch ab.

Von einer Stelle aus ergibt sich eine Rechtfertigung des Stückes. Hier vernimmt Loris einmal einen echten Ton, "ein Wort aus der Qualvollsten und wahrsten Stimmung heraus geschrieben". Er meint die Stelle: "Komm, Mama, erzähle. So, weißt du, ja, etwas recht Gutes und Ruhiges!..."⁽²⁵³⁾ Diese Stelle glaubt Hofmannsthal dem Verfasser, weil sie echt in der Empfindung ist, was für die künstlerische Gestalt eine der wesentlichsten Voraussetzungen bedeutet.

Peter Altenberg.

Der graziöse Essay "Ein neues Wiener Buch"⁽²⁵⁴⁾ läßt ganz dem Österreicher Hofmannsthal das Wort. Gerade ein Wiener mußte den Stil dieses Buches erfassen. Es gelingt ihm, in diesem Aufsatz genau die schwebende Haltung zwischen Naivität, Altklugheit, Ernst und Spielerei deutlich werden zu lassen, die auch den Zauber des Buches ausmacht.

Hofmannsthal bezeichnet es als Blüte einer Spätzeit und sieht Altenberg als Erben einer "dreifältigen Macht": einer "künstlerischen", einer "heiteren" und einer "literarischen" Kultur. Sein Buch ist ganz von der Kultur getragen, die Hofmannsthal hier definiert: "Was ist Kultur, was ist sie anderes als dieses: zu wissen, daß das etwas ist: herumgehen, reden, essen; Scheu vor dem Alltäglichen zu haben als vor dem Göttlichen".

Die Geschichten dieses Buches haben auch keine anderen Gegenstände als die alltäglichsten. Hofmannsthal nennt sie "ganz kleine Teiche, über die man sich beugt, um Goldfische und bunte Steine zu sehen, und plötzlich undeutlich ein menschliches Ge-

sicht aufsteigen sieht". Dies bezeichnet die kleinen Geschichten sehr genau. Sie sind nicht ganz ernsthaft, aber doch auch nicht ohne Ernst, "das Buch hat ein so gutes Gewissen, obwohl es um alles Wichtige völlig unbekümmert ist, daß man gleich sieht, es kann kein richtiges deutsches Buch sein. Es ist wirklich wienerisch... In seiner Gewissenlosigkeit, seiner bewußten Grazie scheint es eine komplizierte innere Beziehung, ja, es scheint Kultur vorauszusetzen".

Die Kultur birgt die Möglichkeit in sich, "einem Menschen, der kein Genie ist, diese raffiniert naive Sicherheit" zu geben, "daß er hingeht und kleine Geschichten von allen Dingen erzählt und auf das Buch daraufschreibt: "Wie ich es sehe". Er hat gelernt, daß da schon etwas daran ist, nur heranzugehen und zu sehen".

Gewichtiger sagt es Hofmannsthal nicht, was das Wesen des Altenbergeschen Buches ausmacht, und "daß es schon etwas ist", aber man empfindet es, wenn man diesen Essay und die Geschichten liest, "daß dieses kleine Buch von geheimnisvollen Mächten irgendwie beherrscht" ist, wie "der zierliche Magnet von ungeheuren, im Ungewissen gelagerten Kräften".

Wenn man bei Borchardt über diesen Essay liest: "Der Aufsatz über das 'Neue Wiener Buch', wirkend wie eine kühl und selig hervorgesprudelte Eingebung aus musikalischem Scherz, Neckerei, durchdringender Ahnung und plötzlich hervortretendem höchsten Ernste, eine Suite in Prosa und wie eine Sonate gebaut, hat ihn während der sechs Wochen einer Waffenübung unablässig beansprucht"⁽²⁵⁵⁾; so ist man schließlich nicht darüber überrascht, denn es ist Hofmannsthal damit einer seiner schönsten Essays gelungen, ein wirkliches Kunstwerk über ein Kunstwerk.

Leopold von Andrian.

Seinem früheren Freunde Andrian widmet Hofmannsthal in dem Aufsatz "Zur Krisis des Burgtheaters"⁽²⁵⁶⁾ einige Worte.

Die Erzählung "Der Garten der Erkenntnis" ist die einzige Veröffentlichung Andrians. Dieses wurde immer als rätselhaft empfunden, denn die Erzählung des Neunzehnjährigen ist ein Meisterwerk, und man hatte Grund zu der Annahme, der Autor werde ihr noch weitere Werke folgen lassen. Bei einer so ungewöhnlichen Gestalt wie Andrian muß es daher interessieren, was Hofmannsthal, der Jugendfreund und Kritiker zugleich ist, dazu sagen wird.

Die eigenartige Wirkung, die von Andrians Erzählung ausgeht, scheint ihm hervorgerufen durch das Nebeneinander von ganz alltäglichen Dingen und einem durch "Zusammendrängung und Unbestimmtheit" entstandenen "Charakter des Märchenartigen". Dieses Nebeneinander von verschiedenen Elementen sieht er aber nicht durch Absicht hervorgerufen, "sondern wie unbewußt durch die eigene innere Ergriffenheit". Darum bezeichnet er dieses Werk als "etwas durchaus Außerordentliches, Einmaliges", das auch literarhistorisch... ganz einsam steht", denn "inmitten einer Generation, für die es kein anderes Objekt gab als die Außenwelt, wendet sich hier ein unabhängiger, zarter und doch strenger Geist gegen das Innere, sucht das Hohe, Unnahbare mit dem Vertrau-

ten zu verbinden".

Eine Bemerkung über Andrian gibt Hofmannsthal tiefen Aufschluß über dessen Person: "Man sagte mir, daß Baron Andrian...das Zeichnen betreibe. Wer zeichnet, statt Aquarell oder Öl zu malen, liebt nicht das Bequeme. Er ringt um den richtigen Konstrukt. Er sucht die Sache, die Grenze".

Dasselbe war es, was Andrian in seiner Erzählung gesucht hatte, von der Hofmannsthal sagt: "Wer ein Ding dieses Ranges gemacht hat und dann keine Zeile weiter, muß eine Art haben, sich selbst zu behandeln, die nicht alltäglich ist. Eine Selbstbeherrschung dieser Art kann nur eine Wurzel haben: ein sehr waches Gewissen, einer sehr strengen Sinn für das als unvereinbar Erkannte".

Max Mell.

Hermann Bahr bemerkte schon an den Essays des jungen Loris, daß er immer von moralischen Fragen handle⁽²⁵⁷⁾. Diese Tendenz blieb als wesentlicher Zug für das ganze Werk Hofmannsthals bestimmend. Besonders deutlich tritt sie in dem späten Aufsatz über Mell hervor⁽²⁵⁸⁾. Mell ist der "wahrhaft dichterische Blick" eigen, dem sich "sittliche und sinnfällige Schönheit" nicht "getrennt, sondern zugleich offenbart". Diesem Blick ist es gegeben, den Gegenstand so zu führen, daß er "unmerklich ins Gebiet des höchsten Belanges, in das der sittlichen Entscheidungen" hinaufgelenkt wird.

Hofmannsthal zählt Mell zu den Dichtern, die eher ein "anhängliches" als "lautes" Publikum finden. Damit ist die Art dieser Dichtung schon charakterisiert. Sie ist nicht brillant oder interessant, aber das Thema ist mit dem "Gemüt erfaßt". "Es ist alles reine Darstellung des Lebens, ohne jede Ausweichung in die Phantastik oder in die Grübeleien, die sich gerne den Namen 'Ideen' beilegen", und mit denen so leicht der türgerische Schein von besonderer Hintergründigkeit erweckt wird. Mells Dichtungen hüllen sich nicht in das Gewand der letzten Endes doch hohlen Zerrissenheit, sondern sie sind schlicht, ohne dürftig, "herzlich - warm", ohne "hausbacken" zu sein. Hiermit ist auf Werte gedeutet, die sich nur besinnlichen Lesern erschließen, darunter liegt hier der Grund für die nur geringe Beachtung dieses Werkes.

Mells Dichtungen sind, jede für sich, ein Ganzes. Hofmannsthal sieht die Ursache dafür in dem "treuen Anschauen des Einzelnen", im "liebvollen Einleben", in der "reinlichen Absonderung der Zustände" und in der "Behandlung jedes Zustandes als eines Ganzen". Darüberhinaus gelingt es Mell, "die so fest hingestellten Menschen und Zustände in höherem Zusammenhang zu sehen", und diese Gabe bezeichnet Hofmannsthal als das "vorzüglichste Talent" des Dichters. "Sein Lebensgewebe" wird so, "nachdem er es zuerst dicht gemacht hat, auch leuchtend".

Dieses gelingt Mell, wenn er das "Arbeiten der Natur" nachzuahmen und "durch Beiträge des Gemütes und des Geistes" etwa auch zu übertreffen sucht, nämlich durch "poetische Ideen", die vom Gemüt, nicht vom Verstand diktiert sind.

Von hier aus ergibt sich für Hofmannsthal eine Parallele zwischen Mell und Gottfried Keller, von dem sich Mell zwar durch das Fehlen der Ironie in seinem Werk we-

essentlich unterscheidet, mit dem ihn aber verbindet, was Hofmannsthal sehr ähnlich an Keller herausgehoben hat: die Eigenschaft dieser Dichtungen, "nicht durch die Köpfe, weder in die flachen, noch in die übergescheiten", sondern "durch die Sinne ins Gemüt" zu gehen.

Dies ist das Wesen von Dichtungen, die ihre Wurzeln aus dem Volkhaften ziehen, und so erkennt Hofmannsthal Mells Werk, vor allem die "Osterfeier", auf die sich dieser Aufsatz im Besonderen bezieht, in ihrer "Zartheit ohne Zärtelei" als "wahrhaftige Blüte süddeutschen Wesens".

R.A.Schröder.

"Von Schröder schlag ich jeden zweiten dritten Tag ein Gedicht auf jedesmal mit neuem Staunen über die Reinheit, die Kraft, Reife. Die beiden letzten im Bande, der Todestag der Mutter und der Abschied von einem bejahrten Freunde sind mir unaussprechlich nahe gegangen, im Wiederlesen, fand mich unbegreiflich daß ich beim ersten Lesen nur bewegt, nicht durch und durch erschüttert war..."⁽²⁵⁹⁾

Aus diesem Briefzitat schon geht hervor, daß Schröders Geisteswelt eine Hofmannsthal benachbarte war. So gehörte er zu den wenigen, die Schröders Werk sofort beim Erscheinen jedes weiteren Teiles erkannten und es in ihr Leben einbezogen.

Reinheit, Kraft, Reife waren die Wesenszüge, die dem Werk Schröders vor allen anderen eignen. Gerade die Reinheit hebt Hofmannsthal immer wieder hervor. Schröder ist wie Hofmannsthal selbst ein Erbe und Bewahrer der abendländischen Kultur. Seine Dichtungen führen den schon beschrittenen Weg weiter, sie kennen keine Brüche aber die Schwermut des Spätlinge, der sich am Ende seines Weges weiß.

Hofmannsthals geistige Situation war der Schröderschen in vielem ähnlich. So kommt es dazu, daß er in seinem ersten kurzen Aufsatz⁽²⁶⁰⁾ über Schröders Gedichte dessen Geisteshaltung der seinen gleichsetzt und noch die anderer verwandter Dichter einbezieht, wenn er beginnt: "Nie waren unser so viele. Nie zuvor hat es in Wahrheit so viele gegeben, in denen eine Stimme schlief". Die Ahnung einer Gefahr muß diese gleichgestimmten Gemüter hervorgebracht haben, und Hofmannsthal fährt auch fort: "Wir sollen von einer Welt Abschied nehmen, ehe sie zusammenbricht". Tiefe Schwermut lebt in diesen Dichtern, "in ihnen kommt das Erste zum Letzten, sie spüren die Schmerzen jeder Lust, die Lüste aller Traurigkeiten." Wie sehr trifft dies auf Hofmannsthal selbst zu: Dichter wie er und Schröder werfen "angstvoll ihre Gedichte hin, wie Blütenzweige in ein reißendes Gewässer, und die Seelen der andern flattern nieder wie versprengte Tauben, sich auf den treibenden Zweigen auszuruhen".

Hier ist die geistige Lage mit einer solchen Klarheit und Deutlichkeit ausgedrückt, wie es Hofmannsthal nur das Wissen um die Bedrohtheit seiner eigenen Existenz eingeben konnte.

Die Gedichte Schröders enthalten Klagen, wie es durch die eben beschriebene Situation bedingt ist, aber sie ertönen so rein, so gebändigt durch die Form, daß die Worte trösten, selbst gegen ihren Inhalt. Denn solange noch eine dichterische Klage

ertönt, lebt die Seele, und denen, die horchen, ist das Lied "kaum mehr Klage, nur das Klingen einer Seele". Dies muß für Hofmannsthal selbst tröstend gewesen sein. An der Gültigkeit dieses Gedankens mag er sich aufgerichtet haben, denn dann ließ sich die Existenz des Dichters ertragen, dessen Amt es zu Hofmannsthals Zeit war, "Abschied zu nehmen".

Es ist fast natürlich, daß das Werk eines großen Bewahrers wie Schröder auch Übersetzungen umfaßt, denn es ist ihm Bedürfnis, die bestehenden Kulturwerte für seine Zeit zu erneuern. Die Übersetzungen Schröders haben einmal als solche ihren Wert, sind zum andern aber auch in seinem Gesamtwerk von Bedeutung, denn sie "stehen nicht als ein Fremdes ... zwischen ... Gedichtreihen, sondern als ein schicksalhaft Einbezogenes" (261).

Hofmannsthals Essay über Schröders Odyssee - Übersetzung⁽²⁶²⁾ hält sich ganz an diesen Text und betrachtet ihn losgelöst vom Gesamtwerk des Dichters. Mehr als die Hälfte des Aufsatzes verwendet er auf die Betrachtung früherer Homer-Übersetzungen und deutet die Odyssee als ein Gebilde "in der Mitte der Zeiten, in der Mitte der Völker", weshalb es jedes Volk als seiner Nation zugehörig empfindet.

In wenigen Umrissen skizziert er die Voßsche Übersetzung: "Jene Sprache (des Originals) dort hören wir nie und nirgends wieder, diese hier ist ein tüchtiges, dann und wann trockenes Deutsch, das manchmal nach der erzählenden Prosa hinschlägt, manchmal nach der Predigt. Dort gleitet Wendung auf Wendung, Vers auf Vers dahin; es ist wie ein unerschöpfliches leuchtendes Fließen: die Welle berührt nicht die Welle und doch sind sie miteinander eins. Hier häkelt sich Satz an Satz, Vers an Vers, so wie es eben geht; wo sich's nicht häkelt, da klappt's". Hiermit ist schon indirekt auf Schröder gedeutet, dessen Übersetzung frei ist von solchen Mängeln. Eine naivere Sprache als die Vossens hatte sich schon Goethe für die Odyssee-Übersetzung gewünscht, und auch Hofmannsthal scheint eine naive Sprache die adäquate zu sein, eine Seelensprache, die ein Vermächtnis des Volkes ist.

"Tritt nun ein begabtes Individuum hervor, vermag es sich dieser ausgebildeten Sprache in vollem Umfang zu bemächtigen - schon dies setzt ein hohes poetisches Vermögen voraus, - fühlt es in sich den geistigen Reichtum, solch ein Ganzes zu erfassen, die Kraft zur unbedingten Hingabe, wie sollte da nicht ein neuer deutscher Homer entstehen können...?"

Diese Worte beziehen sich auf Schröder, dem es gelang, was man von einer Homer-Übersetzung bislang immer vergeblich erwartet und erhofft hatte.

Schröder hat Voß gegenüber den einzelnen Vers "sowohl bereichert als erleichtert". Hierin sieht Hofmannsthal die entscheidende positive Verwandlung. Der größere "innerliche Reichtum an Wendungen" hat Schröder eine größere innere Freiheit gegeben, "und was ist Gelassenheit anders als Freiheit der Seele? Nur wer reich ist, kann vollends einfach sein; höchste Simplität ist mit nichts so unvereinbar wie mit Dürftigkeit, mit nichts aber als mit höchster Simplität ist der unsagbar zarten Menschlichkeit des homerischen Gedichts beizukommen".

Schröder erreicht eine "wirklich durchgebildete Syntax, mit dem zartesten Gefühl

gehandhabt, gibt jedem Wort zugleich den seelischen und den Versakzent, der ihm zukommt". Hofmannsthal kommt der Übersetzungstechnik Schröders bis in die Details auf die Spur; er zeigt an jedem Vers, warum, nicht nur, daß er gut ist.

"Irgendeine Stelle Schröder" zitiert er. Einmal eine Naturbeschreibung, einmal eine Handlung, dann eine Rede: alles ist auf der gleichen sprachlichen Höhe. In einem Satz zusammengefaßt ist der Vorteil Schröders gegenüber der früheren Übersetzung: "Voß gibt mir den Bericht, Schröder die Anschauung". Schröders Text hält nicht nur stand neben Homer, "nein, mehr als das: alles ist gut und schön". Diese Worte sprechen hier in höchster Einfachheit höchstes Lob aus.

Wieder ergibt sich für Hofmannsthal am Schluß etwas Tröstendes: der unmittelbare Bezug zur Gegenwart war verheißungsvoll. Denn wenn der Stil Homers "eine wahre, märchenhafte Allseelenhaftigkeit, zugleich, im Menschlichen, jene schwer zu findende Aufrichtigkeit gegen sich selbst, ungequälte Menschlichkeit, Entspanntheit" bedeutet und dieser Stil im Deutschen unverfälscht gespiegelt werden konnte, dann muß auch im deutschen Volk noch etwas von solchen gesunden Kräften leben.

Es war ein glücklicher Umstand, daß Hofmannsthal über diese Homer-Übersetzung schrieb, denn in wie wenigen Menschen trafen die Voraussetzungen zusammen, die ein Urteil über ein solches Werk rechtfertigten! Hofmannsthals Gabe, fremde Sprachen aufzufassen, ließ ihn das Wesen des fremden Stils mit der gleichen Sicherheit aufnehmen wie Werke der eigenen Sprache.

An die neue Odyssee legte er den aus der Kenntnis des Originals gewonnenen Maßstab. Das Werk mußte, wie alle guten Übersetzungen, den Geist des Originals enthalten in einer Sprache, die aus den eigensten Schichten der deutschen gespeist war. Dieses Ziel sah Hofmannsthal in der Schröderschen Übersetzung erreicht.

Der letzte Aufsatz über Schröder fällt in das Jahr 1926⁽²⁶³⁾. Er richtet sich nicht auf ein einzelnes Werk, sondern auf Grundzüge in Schröders Dichtung. Obgleich sich diese bis heute immer erweitert hat, besteht die Gültigkeit dieses Essays fort. Es ist nichts darin enthalten, was etwa heute überholt wäre. Das liegt zum Teil begründet in der Art des Schröderschen Werkes, an dem Hofmannsthal die Geschlossenheit als einen der wesentlichsten Züge hervorhebt: "Schröders Werk steht einheitlich und geschlossen vor uns wie kein zweites im deutschen Sprachbereich". Es war mit der ersten Gedichtreihe völlig da, völlig erkennbar", und "durch jedes Hinzutretende wird das Ganze stärker, ohne in seinem Aspekt die leiseste Veränderung zu erfahren".

Schröders Dichtung sieht er "unter höchsten Gesetzen" stehend. Der Dichter setzt seiner Welt "angstvollen W e r d e n s e i n d ä m o n i s c h s t a r k e s e i n" entgegen. Diesen Zug hatte Hofmannsthal schon in seinem frühesten Aufsatz über Schröder ähnlich betont.

Schröder findet in ihm einen Anwalt, der ihn gegen die Anschuldigung, er sei nicht ernsthaft, sei auf keinem neuen Wege, verteidigt. Hofmannsthal erkennt, daß in Schröders Lyrik "alles geistige Verhängnis, das uns diesen Tag zum Schicksal

macht,...dunkel hereinhängt, alles weltverändernde finstere Geschehen".

Die Welt hielt sich vor der Reinheit dieses Werkes zurück, nahm sie für einen der Zeit nicht gemäßen Ausdruck, ohne zu bemerken, daß man bei Schröder "im Wirbeltrichter des Sturmes" war, wo die "grandiose Stille der Mitte" herrschte. Dreißig Jahre nach dem Entstehen dieses Aufsatzes kann man seinen Schlußsatz mit gleichem Recht wie 1926 anführen: "Von dem Augenblicksgesicht der Zeit hat er (Schröder) sich freilich abgewandt, und er hat von ihrem bloßen Vergehen das Höchste zu erwarten: die Enthüllung seines Wertes".

Rudolf Borchardt.

Seitdem 1954 der Briefwechsel zwischen Hofmannsthal und Borchardt erschien⁽²⁶⁴⁾, ist manches an dem Verhältnis dieser beiden so verschiedenen Geister für die Nachkommen klarer geworden. Man hatte bis dahin die etwas gewaltsame Teilnahme Borchardts an Hofmannsthals Existenz zu negativ betrachtet, ohne den positiven Einfluß genügend zu berücksichtigen, den nicht nur Borchardt, der in diesem Verhältnis doch mehr der Nehmende war, daraus zog. Auch Hofmannsthal hat durch diese Freundschaft gewonnen. Beiden war für ihr Werk die Teilnahme des anderen lebenswichtig.⁽²⁶⁵⁾ Den tragenden Grund ihrer Freundschaft bildete die gegenseitige Anerkennung des Wertes. Erst in zweiter Linie traten die menschlichen Beziehungen dazu; sie waren etwa bei der Freundschaft Hofmannsthals mit Bodenhausen stärker und organischer, zumindest was Hofmannsthals Gefühle betraf. Eine gewisse Fremdheit hat er Borchardt gegenüber nie überwinden können, und der Riß seit dem Eranos-Brief Borchardts war wahrscheinlich nur die Folge, nicht die Ursache.

Hofmannsthal erkannte aber Borchardts geistige Existenz voll an, liebte seine Werke, vor allem die Gedichte, und von diesen wieder besonders "Ja und Nein", "Die Lieber aus den drei Tagen" und das "Tagelied". Darüber schreibt er an Bodenhausen: "Das ist mehr als alle Däublers, Bechers,... Das ist Musik gewordene Leidenschaft, unendlich selten unter den Deutschen"⁽²⁶⁶⁾.

Dies ist im gleichen Jahr geschrieben, in dem der einzige kutze Aufsatz über Borchardt entstand, aber schon viel früher, 1902(?), schrieb er an Schröder über eine Elegie von Borchardt: "Ich habe mich sehr gefreut. Daß es das wirklich gibt! Wir gleichzeitig Lebenden sind füreinander von einer geheimnisvollen Bedeutung"⁽²⁶⁷⁾.

Der Briefwechsel zwischen den beiden Dichtern enthält Anerkennung und viele Urteile über Borchardts Arbeiten; der einzige Essay gibt nur einen Bruchteil davon. Er diente einem bestimmten Zweck: er sollte eine Art Einführung in Borchardts Werk bilden zu einer Rede des Dichters.⁽²⁶⁸⁾

Sachlich, fast nüchtern entledigte sich Hofmannsthal dieser Aufgabe.⁽²⁶⁹⁾ Wenn man sich den Briefwechsel vergegenwärtigt, fällt es schwer zu glauben, daß dieser Aufsatz wirklich die Stellung Hofmannsthals zu Borchardt spiegele, aber er bildet das einzige, im Gegensatz zu den Briefen gleichsam offizielle Zeugnis für den Dichter, deshalb hat man sich vor allem daran zu halten.

Die Prosa Hofmannsthals bleibt hier seltsam trocken, auch, wenn sie lobt. Der Satzbau wirkt umständlich, nicht unmittelbar. Etwa, wenn es heißt: "Der Versuch, diese Schriften erschöpfend zu charakterisieren, kann hier nicht unternommen werden". Hofmannsthals Sprache ist nur selten wie hier indirekt. Man hat nicht den Eindruck, daß der Gegenstand den Schreiben beflügelt und trage. Nichts deutet auf das bestehende Freundschaftsverhältnis der beiden Dichter hin.

Hofmannsthal läßt es aber dennoch nicht an der nötigen Achtung vor Borchardts Werk fehlen, wenn hier auch nichts von der Teilnahme durchklingt, die Borchardt "das hohe Glück seines Lebens" nannte⁽²⁷⁰⁾

Hofmannsthal hebt an dem Freunde vor allem den "Eindruck einer geistigen Person" hervor, die "einen fast exuberanten Reichtum mit einer großen Kraft verband, einer Kraft, die sich als konzentrierende oder definierende, als dialektische oder auch als moralische Kraft, an den schönsten Stellen als schlechtin poetische Kraft äußerte".

Borchardts eher denkerische als dichterische Anlage wird hiermit bezeichnet und mit Folgendem noch weiter bestimmt: "An ihm offenbarte sich Weite des politischen Blicks und Tiefe der politischen Auffassung". Dieses, zusammen mit seiner philologischen Bildung und der "nicht gewöhnlichen Sprachgewalt", bildete den Grund zu Borchardts großen Reden. Sie haben den stärksten Anteil an seinem Ruhm, deshalb geht Hofmannsthal vor allem auf sie ein, zumal er es "mißlich" findet, über Gedichte zu reden, besonders über Borchardts, die in "niemandes Hand" sind. Die Reden aber sind vor allem anderen der Ausdruck der geistigen Person dieses Dichters. Sie stehen in ihrer Tendenz Hofmannsthal sehr nahe, denn sie enthalten "die Abrechnung Europas und Deutschlands, und Deutschlands mit sich selbst".

Hans Carossa.

Nur wenige zeitgenössische Dichter waren Hofmannsthal persönlich unbekannt. Carossa gehörte zu diesen Wenigen. Seine Bücher aber schätzte Hofmannsthal und brachte dies in einem späten Aufsatz zu Carossas 50. Geburtstag zum Ausdruck⁽²⁷¹⁾.

Die Grenze des Dichters, der in seinen Werken nie über den Rahmen seines eigenen Lebens hinausgeht, wird hier positiv betrachtet: "Weltbegierig ist er nur so, daß er den eigenen Lebensweg sich mit dem poetischen Lichte erhellen will, vorwärts, seitwärts und rückwärts, bis in die Kindheit. Ein Strahl fällt dann auf die Begegnenden, sofern sie ein Teil seines Lebens sind. Dichtend entfernt er sich nicht von sich selbst, aber er tritt zu seinem Selbst in eine zauberhafte Verbindung, wie nur die seltenen Zwischenaugenblicke eines strengen Lebens sie ermöglichen, und die Menschenwelt baut sich ihm, der zwischen den Existenzen durchschreitet, geordnet auf, vermöge der schönen Ordnung und Ruhe in ihm selber. So empfangen wir aus seinen Aufzeichnungen die Gewißheit, daß die ewigen Ordnungen bestehen".

Hofmannsthal leg, als er diesen Aufsatz schrieb, noch nicht das ganze Werk Carossas vor. Die von ihm gewiesenen Grundzüge sind aber auch an allen später erschienen-

nen Werken zu erkennen. Von allen diesen Büchern geht eine "lebensfördernde Kraft" aus, die das "Zutrauen lebendiger Menschen"⁽²⁷²⁾ bewirkt. Dies aber ist für Hofmannsthal, das anzunehmen nicht "unter der Würde toter wie lebendiger Dichter"⁽²⁷³⁾ ist.

. Hermann Stehr.

In einer Anzahl von "lesenswerten" Büchern, die Hofmannsthal seinem Freunde Bodenhausen empfiehlt⁽²⁷⁴⁾, befanden sich auch Werke von Stehr, die Erzählung "Das letzte Kind" und der Roman "Der begrabene Gott". Über dieses letztere Werk - er hat es überbewertet; Stehr hat nie die Bedeutung erlangt, die ihm Hofmannsthal hier voraus sagte, - schrieb er einen Aufsatz⁽²⁷⁵⁾, der wie kaum einer von den sich auf die Zeitgenossen beziehenden, einen Hymnus darstellt. Hier fallen Worte, wie sie etwa im Zusammenhang mit Schiller gesprochen sind: Ehrfurcht, Größe.

Hofmannsthal bekennt: "Ich habe, da ich dieses las, etwas erlebt". Und dies, weil es um das Tiefste "unseres Lebens und das Leben aller Kreaturen geht". "Hier ist etwas gemacht aus dem Dunkelsten und Tiefsten des Lebens". Hofmannsthal gibt die Art des Zusammenklingens von Zartem und Unheilvollen, der Stehr hier gelungen ist, in einem Gleichnis wieder, das das Wesen dieses Romans klar werden läßt: "Man erzählt von dem Maiaufstand in Dresden im Jahr 48, daß nichts so ergreifend war als das...Singen der Vögel in den Alleen, deren Bäume vom Blut bespritzt waren und in deren Schatten die Toten auf ihrem Gesicht lagen oder mit offenen Augen und krampfartigen Fingern nach oben zeigten". Dieses nicht sehr angenehme Bild verknüpft Hofmannsthal mit Stehrs Roman: "Der Mann, der dies Buch gemacht hat, - ich weiß wahrhaftig nicht, was ich nicht von ihm erwarte, wird Romane schreiben, in denen die Herrlichkeiten und Schrecken dieses Daseins so aneinandergeknüpft sind, wie das Singen dieser Vögel in den Wipfeln der blutigen Bäume und das Daliegen der Toten im kühlen, duftigen Schatten". Hofmannsthal sieht seine Forderung, daß die Kunst das ganze Leben umgreifen müsse, hier erfüllt. Denn hier sind "drei Menschen geschaffen", "mit Schöpferhänden sind hier, wie im Dasein, die Grenzen verwischt zwischen dem Leidenden und dem Tun, zwischen Freiheit und Unfreiheit, zwischen dem Menschen und seinem Gott, und aus verwischten Grenzen sind Gestalten geschaffen. Wer denkt hier nicht an Rembrandt? Immerhin, er denke: Rembrandt". Dieser Name wird von Hofmannsthal immer dann zitiert, wenn er den höchsten Qualitätsgrad bezeichnen will. Er glaubt, es in diesem Zusammenhang tun zu können, weil hier aus dem "Dunkelsten und Tiefsten des Lebens etwas gemacht (ist), mit einer riesigen Hand. Etwas Deutsches".

Gerhart Hauptmann.

Zweimal sind es äußere, "doch keineswegs äußerliche"⁽²⁷⁶⁾ Anlässe, die Hofmannsthal ein Wort über Hauptmann sagen lassen; der 50. und der 60. Geburtstag des Dichters. In diesen beiden Zeugnissen bekundet sich sein "beständiges Verhältnis der Hingezogenheit"⁽²⁷⁷⁾ zu Hauptmann. Die Verbindung von Märchen und "geschautem Dasein"⁽²⁷⁸⁾, die Hofmannsthals Art besonders entsprach, erklärt seine Liebe zu "Emanuel Quint"

und "Pippa".

Hauptmanns Bedeutung für die Nation sieht er in der Berufung dieses Dichters, das Geistes- und Gemütsgut "zutiefst religiöser Prägung"⁽²⁷⁹⁾ seiner schlesischen Landschaft zur "Welt" zu gestalten und dieses Erbe damit über die Stufe der Heimatrichtung hinauszuhoben.

Neben diesen beiden zweckgebundenen Äußerungen über Hauptmann enthält der Essay über O'Neill⁽²⁸⁰⁾ Urteile über Hauptmannsche Dichtungen. An dieser Stelle wird Wesentliches gesagt, als das in den Geburtstagsadressen möglich gewesen war. Hofmannsthal zeigt, wie sehr die besten Stücke Hauptmanns über den Naturalismus hinausweisen, weil im Gegensatz zu den "dramatischen Ausgeburten des doktrinären Naturalismus"⁽²⁸¹⁾ hier "Lebenshilfe" war, die "das Ganze zusammenhielt"; eine Lebenshilfe, die sich geheimnisvoll einstellt...durch den Reichtum genau richtiger und zueinander stimmender Farbschwebungen". Es ist die "Atmosphäre zwischen Wirklichkeit und Traum"⁽²⁸²⁾, auf die es mehr ankam als auf die "erzählbare Anekdote".

Was Hofmannsthal hiermit herausstellt, ist das d i c h t e r i s c h e Element, das seine Szenen stark macht durch eine "niemals intermittierende Beseelung"⁽²⁸³⁾. Hauptmann erreicht diese Beseelung seiner Figuren, wenn er sie "aus einem tausendfach getönten Halblicht hervortreten läßt, durch ein ruhiges Nebeneinander kleiner und kleinster Lebenszüge, die aber alle wahre und zuweilen nie vorher gesehene Vales sind"⁽²⁸⁴⁾.

Es gelingt ihm, die Atmosphäre um seine Figuren zu sättigen; sie sind, etwa im Gegensatz zu den "direkten" Gestalten O'Neills, "umwittert von der eigenen Vergangenheit, die uns alle in der Form des Halbbewußtseins ständig umgibt wie ein feiner Nebel"⁽²⁸⁵⁾.

Hauptmann sammelte in seinen Figuren einen großen Reichtum von innerem Leben an, und hieraus erklärt Hofmannsthal, "daß seine letzten Akte dann sehr stark sind, erfüllt von einer fast explosiven Gewalt ohne irgendeinen Zusatz von maschinellen Spannungen"⁽²⁸⁶⁾. Hauptmann ist hier erkannt, als D i c h t e r, der das L e b e n gestaltet. Ihm gelingt es, seine Dialoge mit Lebensmotiven so vollzusaugen, daß er sie "zum Schluß wie einen vollen Schwamm einfach auszudrücken braucht"⁽²⁸⁷⁾.

Jakob Wassermann.

Weniger die Größe des Gegenstandes, "Die Schwestern", von Wassermann, als die Gedanken und die Schlußfolgerung über Werke von Zeitgenossen im allgemeinen, zu denen dieses Buch Anlaß gegeben hat, machen den Essay "Unterhaltungen über ein neues Buch" interessant.⁽²⁸⁸⁾ Mit der Besprechung dieses Essays soll die Betrachtung der "Zeitgenossen" beendet werden, nachdem alle wichtigen Aufsätze besprochen sind. Dieser Essay wird am Schluß des Kapitels berührt, weil Hofmannsthal hier seine Stellung zum lebenden Dichtern gegenüber noch einmal klar bezeichnet.

Drei junge Freunde sind die Gesprächspartner, die hier für die junge Generation überhaupt stehen. Die Bedeutung Wassermanns wird zunächst auf die Knappheit seines

stills zurückgeführt: "Über die meisten Deutschen ist er...dadurch hinausgekommen, daß er die Maße einzuhalten versteht...Wenn die deutschen Erzähler sich das Überflüssige abgewöhnen, dann weiß ich nicht, wie hoch sie nicht sollten kommen können". Es schließt sich die Bemerkung an, daß die Deutschen zwar an "Gehalt und Vielfältigkeit" wahrscheinlich allen anderen Nationen überlegen seien, aber weniger "Kunstverstand" hätten. Das Gefühl für Maße aber nennt er "eine der ersten, wesentlichsten Regungen des Kunstverstandes". Wenn sich beides, Gehalt und Kunstverstand vereinigte, könnte eine hohe Form der Erzählkunst erreicht werden. "Denn da es in der Kunst wie in der Natur kein getrenntes Innen und Außen gibt, so ist mit der errungenen Knappheit schon zugleich eine nervigere Darstellung gegeben, das breite, schlaaffe Ausmalen von Zuständen, das naturalistische Schildern gleichzeitig mit dem unleidlichen Auskramen psychologischer Beobachtungen über Bord geworfen".

Auf Wassermanns "Schwestern" wird nun dieser Gedanke bezogen, das Erlebnis des jungen Mannes beim Lesen der Novellen nachgezeichnet: "Mein Gefühl der Welt war aufgewühlt wie lange nicht, in wunderbare Tiefen hatte ich geblickt, und das Leben schien mir schöner und gefährlicher als je zuvor...Daß es Menschen gibt, die eine solche Bezauberung nicht kennen!"

Bis hierher geht die vollkommene Anerkennung, ja Bewunderung von Wassermanns Erzählungen.

Dagegen hebt sich die zweite der Unterhaltungen ab, in der ein alter Mann⁽²⁸⁹⁾ das Wort ergreift: "Ich muß dir sagen, daß ich es nicht goutiere", so beginnt er das Gespräch über dieses Buch. Zwar erkennt er nicht das Talent des Autors, aber ihm fehlt "ein bildendes und gebildetes Gemüt hinter diesen Dingen. Talent ist eine Voraussetzung, weiter nichts,...hier ist ein krasser Mangel an Charakter dahinter, an Weite des Gemüts, an Potenz, an Delikatesse. Charakter und Fähigkeit, das Zusammengehen dieser beiden ist für mich die elementarste Bedingung". Dieses ist deutlich Hofmannsthals Stimme, der die Person des Künstlers hinter seinem Werk wahrnehmen will und nie den sittlichen Anspruch aufgibt. Bei Wassermann vermißt er "die allerintimste Synthese von menschlicher und künstlerischer Qualität...Die höchste Delikatesse", auf die er nicht verzichten will, denn - hier kommt der absolute Maßstab wieder zum Durchbruch, - "Wo einer sich herausnimmt, mir Menschen zu produzieren, mir die Natur zu vermehren, da verlange ich nicht Talent zu spüren, sondern Vollendung. Talent darf ich nicht spüren, sonst ist es nichts als das Knarren der Maschinerie. Vollendung! Werther, Philine, Marquise von O., la vieille Fille!"

An den neueren Autoren setzt er aus, daß sie nicht wüßten, "was sie zu geben und was sie für sich zu behalten haben". Das eben ist die mangelnde Delikatesse. Aber während die meisten Neueren ein "Zuviel" geben, gibt ihm Wassermann zu wenig: "Dem Künstlerlichen jagt er nach, dem Gefühl des Ganzen, dem Tempo, und wo diese Hast Mißtrauen erregen würde, da ruft er, um uns mit dem Gefühl des Lebens zu blenden, zu verwirren, das Problematische, das Pathologische herbei. Das Pathologische konzediere ich aber nie und nimmer!" Es "ist ein Schatten, der innere unsichere Ver-

kürzungen verdecken soll. Es wird dort eingesetzt, wo das Eigentliche, die schöpferische Kraft, nicht hingekommen ist. Sie muß aber nachkommen, bis in die Herzfalten der Kreatur muß sie nach!"

Dies ist der unbedingte Anspruch Hofmannsthals, der mit seinem Sinn für das Echte jeder Kompensation der dichterischen Kraft auf die Spur kommt. Wo er kein Leben spürt, kann man ihn nicht mit dem Schein des Lebens blenden. Da hier das Leben fehlt muß der Leser das "eigentliche Element des Lebens supplieren", und dieses lehnt Hofmannsthal ab. "An Fieberträumen, wenn sie auch merkwürdig genug sind, mögen sich die freuen, die zwanzig Jahre alt sind, und denen die ganze Welt ein Geflirre und ein Traum ist". Er erwartet von einem Buch mehr, "einen fortdauernden, wechselnden, modulierten Druck" auf seine Seele, und diesen "unendlichen geistigen Genuß...bleibt der Autor" ihm "schuld". Darum nennt er die Erzählungen "eigentlich keine Novellen ...sondern die Möglichkeit von Novellen". "Um mich aber auf Möglichkeiten und Tendenzen einzulassen", so endet diese Rede, "fühle ich mich zu alt. Ich muß mich an Resultate halten".

Mit diesem Teil hatte Hofmannsthal dem Anspruch auf Vollkommenheit des Kunstwerks Genüge getan. Er wendet sich nun von dieser hohen Forderung ab und anerkennt noch einen anderen Wert, der eben noch in der Person des alten Mannes abgelehnt wurde: Das Ergänzen des nicht vollendeten Werkes mit der eigenen Kraft der Seele.

Er leiht seine Stimme wieder einem der jungen Freunde und läßt über ihn sagen: "Die Produkte der neueren Autoren, mit denen er sich in einer Generation und so vielfach in den Schwebungen des Empfindens verwandt fühlte, nahm er mit einer Freude auf, die nicht nur zu genießen, sondern auch zu ergänzen verstand".

Nach dem vorausgegangenen Gespräch ist es ihm schwer, sich den Wert der wassermannschen Erzählungen wieder zurückzurufen, den sie beim ersten Lesen für ihn gehabt hatten, denn die Gründe, die gegen ihre Qualität sprachen, hatte er als stichhaltig erkennen müssen. Schließlich gelingt es ihm, auch in diesem nun als unvollkommen erkannten Buch "den Blick des Dichters, der die Dinge der Welt außer allem Bezug ansieht und in ihrem tiefsten Bezug", zu ahnen: "Er gab sich ganz dem Genuß des Unfaßlichen hin, das in glücklichen Augenblicken von der eigentlichen Dichterkraft ausgeht". Er "spürt das seltene dichterische Vermögen auf sich einströmen wie eine Welle geheimnisvoller physischer Gewalt...Möge dies ändern die Voraussetzung sein, mir ist es schon Besitz und Glück, nur das Walten dieser Kraft zu empfinden. Freilich, die Nachwelt läßt nur Resultate bestehen. Aber sie weiß nicht und braucht nicht zu wissen, wie schön es für die Mitlebenden war, sich gelegentlich schon hohen Möglichkeiten hinzugeben".

Dieses Bekenntnis erklärt Hofmannsthals intensive Teilnahme an den nicht immer großen Kunstwerken seiner Zeit. Er weiß, "daß jene strengste, Goethesche Erkenntnis wahr ist und daß ein unvollkommenes Kunstwerk nichts ist; daß in einem höheren Sinn nur die vollkommenen Kunstwerke, diese seltenen Hervorbringungen des Genies existieren" (290). Trotzdem scheint ihm eine "haarscharfe Absonderung des Dichters vom Nicht

dichter...gar nicht möglich." Er sieht in "Produkten von Menschen, die kaum Dichter zu nennen sind", dichterische Züge und umgekehrt scheint ihm "zuweilen das, was sehr hohe und unzweifelhafte Dichter geschaffen haben, nicht frei von undichterischen Elementen".

Es bedarf nun "einer gewissen Reife", die Erkenntnis, daß nur das Vollendete im letzten Wert hat, und daneben die Duldung der nicht ganz hohen Kunstwerke, in sich zu vereinen. Hofmannsthal fordert diese Toleranz der "Nichtabgrenzung". Es ging ihm bei der Besprechung der Werke seiner Zeitgenossen darum, sie zunächst auf ihren Rang hin zu prüfen, dann aber auch darum, zu beweisen, "daß der Dichter, oder die dichterische Kraft, in einem weitherzigen Sinn genommen, in dieser Epoche da ist, wie sie in jeder Epoche da war." (291)

HOFMANNSTHAL ALS HERAUSGEBER.

"Geistige Führerschaft im Stile jener Großen aus dem 18. Jahrhundert und aus der Welt der Romantik, die das Gewissen der Nation öffentlich darzustellen fähig und willens waren: von der Art eines Fichte oder Görres, auch von der Art Kleists oder vor allem Adam Müllers"⁽²⁹²⁾, war das Anliegen Hofmannsthals das er mit seiner Herausgeber-tätigkeit erfüllt hat. Wenn man dieser vorliegenden Arbeit das Motto voranstellen könnte: "der Bewahrer Hofmannsthal", so trifft dies für den Herausgeber ganz besonders zu, denn in dieser Tätigkeit offenbarte er sich im realsten und geistigsten Sinn als verantwortlicher Erbe des überkommenen Kulturgutes.

"Deuter sind in ihren höchsten Augenblicken Seher", sagte Hofmannsthal in seiner Münchner Rede⁽²⁹³⁾ und seine eigene Tätigkeit bezeugt die Wahrheit dieses Wortes. Nicht anders als prophetisch war die Art zu nennen, in der er das Schicksal seiner Zeit und seines Volkes vorausahnte, wie es sich später erfüllen sollte. Er hatte erkannt, was allein zur Rettung dienen konnte: das Befestigen der geistigen Werte, die "zu neuer Gültigkeit aus ihm (dem Volk) wiedergeboren werden"⁽²⁹⁴⁾ mußten, und dazu hat er mit seinem Prosawerk und den von ihm herausgegebenen Büchern beigetragen.

Das Wort "Inter arma silent musae" bezweifelte er tief; er war mit Goethe der Überzeugung: "Noch im höchsten Glück und in der äußersten Not bedarf der Mensch des Künstlers"⁽²⁹⁵⁾. Die Aufsätze, besonders die späten, und die von ihm herausgegebenen Bücher richten sich gegen die "äußerste Not".

1912, zu der Zeit, als die geistige Existenz immer bedrohter wurde, und als es auf nichts so sehr ankam, als daß jemand "unser schattenhaftes Dasein immer wieder ans Ewige"⁽²⁹⁶⁾ bände, begann Hofmannsthal seine Herausgeber-tätigkeit mit einer Sammlung, die seine schönste bleiben sollte: "Deutsche Erzähler"⁽²⁹⁷⁾.

Zwei Jahre, nachdem diese Bände erschienen waren, faßte er noch einmal zusammen, was ihn zu der Herausgabe gedrängt hatte:⁽²⁹⁸⁾ "Es war in den letzten Jahren oft etwas Bekommenes in der Welt, und zu Stunden konnte man, ohne daß es sich mit Händen greifen ließ, das ahnen, was nun gekommen ist. In einer solchen Stunde war mir, als müßte ich diese schönen Dinge zusammentragen; ich dachte der Freunde so verschiedener Gemüts- und Geistesart, verstreut über das große Deutschland, alle in so verschiedene Geschäfte und Geschicke verstrickt, die Sehnsucht nach dem Einigenden war groß, mir war, als schmückte ich dieses Haus, wenn ich schöne, zum Teil so berühmte und doch halb vergessene deutsche Erzählungen zusammentrüge.

Die Aufnahme von seiten der großen Menge war verschiedenartig; der eine sagte: er habe das in den gesammelten Werken der Dichter im Schrank stehen, ich sage: darum, daß er es da hat, kennt er es nicht und wird es nie kennen; der andere sagte: er brauche es nicht, er habe das und jenes vor Jahren gelesen, ich sage: dann weiß er nicht, was es heißt, ein schönes dichterisches Gebilde besitzen - heute ist die andere Zeit gekommen, die damals nur bang geahnt werden konnte, das Unruhige und Wählerische tritt zurück, für den heutigen Tag scheint mir dies Buch gemeint und von ir-

gend einer Macht gewollt gewesen zu sein. Mit mir hat dies wenig zu tun, das deutsche Geisteswesen ist reich genug, daß es hätte hundert andere aufrufen können, statt daß ich zufällig zusammengebracht habe, was das Lieblingsgut vieler ist - auf einen oder zwei hinaus wäre ihre Wahl wohl die gleiche gewesen"-.

Der Schluß dieser Worte, die den Sinn der "Deutschen Erzähler" so genau bestimmen, ist das Bekenntnis zu einem Konsensus in der Qualitätsfrage. Damit verbunden ist die Ablehnung der Relativität, die in Bezug auf Wert nicht existiert und nicht existieren darf. Es geht um das Kunstwerk, und von diesen hat Hofmannsthal in der Sammlung die nach seinem Empfinden schönsten zusammengestellt, ohne daß er - hier oder überhaupt jemals in einer seiner andern Sammlungen - einen Fehlgriff getan oder etwas Wesentliches nicht gewählt hätte. Das persönliche Empfinden eines Menschen wie Hofmannsthal ist das denkbar objektivste, denn von höchster Höhe und von den weitesten Vergleichsmöglichkeiten aus ergreift er den Wert.

Daneben ist diese Auswahl der Erzähler und sind auch die der andern Bücher ganz persönlich zu werten. So tut es Bodenhausen: "Ich bin ganz versponnen in diese wunderschönen Erzählungen, die so ganz individuell ausgesucht sind, und die zu Deiner Biographie gehören"..Diese Geschichten sind lebendiges geistiges Gut; daher können sie immer wieder ein neues Ganzes bilden, wenn sie sich kaleidoskopartig unter einem neuen leitenden Gedanken neu zusammenschließen. Für Bodenhausens Empfinden sind diese Erzählungen von Hofmannsthal so geordnet, daß sie alle "gestimmt sind auf den Ton der Hebbelschen Schwäne oder des 'Sagt es niemand nur den Weisen'"⁽²⁹⁹⁾.

Die Wirkung, die sich Hofmannsthal von dieser Herausgabe versprach, haben die Erzählungen auf Bodenhausen ausgeübt. Er schreibt an den Freund: "Sie (die Erzählungen) sind mir so nah, daß ich ruhiger und konformer zu atmen wähne, während diese Schwebungen um mich sind und in mir"⁽³⁰⁰⁾. Ein solches Bekenntnis mußte für Hofmannsthal schönste Bestätigung gewesen sein.

Er, der so genau wußte, auf was es bei der Herausgabe eines Buches ankam, schrieb einmal in Bezug auf Korrodis "Geisteserbe der Schweiz": "Eine solche Anthologie kann ein recht trockenes Produkt des Fleißes und der historischen Pietät sein, oder ein innerlich lebendiges, Leben ausströmendes Gebilde. Alles kommt auf die Person des Herausgebers an und darauf, wie stark ihm künstlerische Eingebung bei seinem Werk zu Hilfe gekommen ist"⁽³⁰¹⁾. Wie sehr die von ihm selbst herausgegebenen Bücher von "künstlerischer Eingebung" durchleuchtet sind, dafür bedarf es keiner Versicherung.-

Rudolf Borchardt hat für die Geisteshaltung, aus der heraus Hofmannsthal das Geleitwort für die "Deutschen Erzähler" schrieb, den entsprechenden Ausdruck gefunden.

"Mir scheint, gerade jetzt müßte Ihr Temperament in dem indefiniblen Gleichgewichtspunkte stehen, der Ihnen die heilige Festigkeit und Gerechtigkeit gegen sich und die Welt verbürgen kann: die Einleitung zu den deutschen Erzählern, die ich vor Tagen mit tiefster, immer wachsender Rührung gelesen und erschüttert aus der Hand gelegt habe, zeigt Sie mir in einer Verfassung von so neuem verklärtem Ernste und so neuer Schönheit still bereicherter Töne, daß ich von ihr das Unforderbare erwarte, wenn sie

sich in einer für Sie ganz neuen Sphäre der Darstellung zu äußern begänne" (302).

"Heilige Festigkeit und Gerechtigkeit gegen sich und die Welt" - das ist ein typisch Borchardtsches, großes Wort, und vielleicht ist es Hofmannsthal nicht sehr angenehm gewesen, es zu lesen. Aber es charakterisiert seine Herausgeber Tätigkeit, umfaßt das Ineinander von Objektivem und Subjektivem, das für sie bestimmend war und schließt auch das Wissen um die Verantwortung, die in Hofmannsthal wach war, in sich.

Die Einleitung zu den "Deutschen Erzählern" (303) ist eines der schönsten Prosastücke Hofmannsthals, weil es eines der wärmsten, liebevollsten ist. Auf die Erzählungen, um die es hier geht, richtet sich Hofmannsthals Liebe und auf die Menschen, die Deutschen, denen er sie neu widmet, denn das Wesen dieser Menschen sieht er in den Erzählungen verkörpert.

Hofmannsthal geht vom rein Persönlichen aus und trifft damit im Leser auch unmittelbar das Persönliche.

"Ich habe diese Erzählungen nur um der besonderen Schönheit willen zusammengetragen, mit der sie mein Herz in früherem oder späterem Alter berührt haben und mir unvergeßlich geworden sind, so daß ich, um sie aneinanderzureihen, keines Hilfsmittels bedurfte als meines Gedächtnisses". Wenn er sie in seiner Sammlung neu geordnet hat, so vergleicht er sich den Kindern, die "Erde und Sand hinwegräumen, damit eine Wasserader in die andere überlaufen könne und das Klare zum Klaren komme". In diesem Gleichnis kommt Hofmannsthals Absicht bei der Auswahl der Erzählungen ganz zum Ausdruck.

Was sich ihm zuerst nur im Gefühl mitgeteilt hatte, das ließ sich bei längerer Betrachtung nun auch begrifflich fassen: die Erzählungen hatten für ihn Wert, weil alle Erzähler "von einer reinen schöpferischen Liebe zum Darstellen irgendeiner Seite des Daseins getrieben" wurden, "und da sie etwas wahrnehmen und sagen mußten, was nur ihnen so lebendig und besonders war, so war auch ihre Sprache von innen heraus gereinigt und gesondert".

Daneben zeigte sich, daß alle diese Erzählungen eine Seite des Deutschen "mit besonderer Kraft" heraustrieben, und schließlich wurde das gesamte deutsche Wesen, wenn man alle Erzählungen zusammen betrachtete, ganz rein verkörpert.

Von einer unvergleichlichen Höhe der geistigen Anschauung fügt Hofmannsthal den Namen der Erzähler eine kurze Bemerkung bei, die die Wahl des jeweiligen Werkes begründet. Auf die kürzeste Formel gebracht steht das Wesen der so verschiedenen Dichter deutlich vor dem Leser. Bei aller Knappheit hat Hofmannsthal dabei niemals die Verhältnisse vergrößert; er hat nichts übersehen, aber er sagt kein überflüssiges Wort.

In Brentano und Hauff sieht er "das reine unzerstörte Volkswesen", in Eichendorff "das Beglänzte, Traumüberhangene, das mit Lust Unmündige im deutschen Wesen", in Tieck und Hoffmann "das Geheimnisvolle der Seele", und auf diese Weise greift er an jedem

Dichter das für ihn und gleichzeitig für eine Seite des deutschen Wesens Bezeichnende heraus.

Wichtig ist auch, Gründe zu sehen, die Hofmannsthal dazu bewegen, diese oder jene Erzählung nicht zu wählen. So etwa Chamisso's "Schlemihl", eine Erzählung, die "freilich wundervoll angefangen" ist, deren "Erfindung von hohem Rang" ist, "doch fällt die Erzählung ab, wird trüb und matt. Wäre es auch äußerlich ein Bruchstück, wie es innerlich gebrochen ist, ich hätte eher gewagt, es den andern anzureihen".

Daß ein Wort wie "gewagt" in diesem Zusammenhang überhaupt vorkommt, ist bedeutsam. Es läßt erkennen, mit welchem hohem Gefühl der Verantwortung und mit welchem empfindlichem künstlerischen Gewissen Hofmannsthal diese Sammlung vorbereitet hat. Es ist eine doppelte Verantwortung, die einmal dem Volk gegenüber besteht, für das Hofmannsthal die wirklich besten Kunstwerke bewahren will, dann aber auch den Dichtern der einzelnen Erzählungen gegenüber: ihre Dichtungen müssen untereinander ebenbürtig sein, damit nicht der Wert der Meisterwerke durch die Nachbarschaft mit unvollkommenen Dichtungen herabgezogen wird. Es soll ja "das Klare zum Klaren" kommen.

Ein Beispiel zeigt, daß eine der wichtigsten Voraussetzungen eines Herausgebers die Ehrfurcht vor dem Dichter sein sollte. Hofmannsthal versagt es sich, die Geschichte vom Oberhof aus dem "Münchhausen" Immermanns herauszulösen. Er verzichtet nun auf einen Beitrag dieses Dichters ganz und hat ihm damit einen größeren Dienst erwiesen, als wenn er sich einer Pietätlosigkeit schuldig gemacht hätte.

Hofmannsthal weiß, daß das Deutschland dieser Erzählungen nicht mehr besteht, aber dagegen setzt er seine Überzeugung, daß dem Geist alles Gegenwart ist. Darum wählte er diese Erzählungen, die den Kern des deutschen Wesens in sich fassen - das, was sich nicht verändern kann, weil es zu tief im Volk verwurzelt ist, - Erzählungen, die "einen unermeßlichen Reichtum geistiger und gemüthlicher Beziehungen" umschließen.

Zehn Jahre nach den "Deutschen Erzählern", 1922, sammelte Hofmannsthal deutsche Prosastücke aus dem Jahrhundert 1750-1850 und stellte sie zu dem Band "Deutsches Lesebuch"⁽³⁰⁴⁾ zusammen.

Mit Recht betont Naef⁽³⁰⁵⁾, daß diese Herausgabe mehr war als "Sammeln": "Was sich dort zeigte, ist Bauen an der nationalen Zukunft, ist - im sublimsten Sinn - Politik. Nicht von den Zinnen der Partei oder noch platter: Tages- und Zeitungspolitik, sondern geistige Politik, die vom Seelenmittelpunkt der Nation aus das gesamte Volksdasein verwaltet".

"The whole man must move at once!" Dieses Wort, das sich Hofmannsthal aus dem Addison herausgeschrieben hat, kann man in Hofmannsthals Schriften unzählige Male zitiert finden. Auch beim "Deutschen Lesebuch" war es der oberste Leitgedanke des Herausgebers, Stücke zusammenzutragen, in denen Geist und Gemüt ungespalten lebendig waren, wo, mit seinen Worten, "der ganze Mensch die Feder geführt hat". Wenn sich Geist und Gemüt voneinander trennten, sah Hofmannsthal "etwas von der wahren Würde des großen Autors abgefallen". Die Bezeichnung "Stil" war dann auf seine Prosa nicht

mehr anzuwenden, denn Stil ist "unzerteilte Einheit des höheren Menschen". Um den Stil und die Einheit des höheren Menschen aber geht es hier, und darum hat Hofmannsthal unbedenklich Schriftsteller wie Matthias Claudius und Uli Bräker neben Goethe und Lessing gestellt, denn in ihnen offenbarte sich wie in jenen Großen die Einheit von Gemüt und Geist. Dagegen wurde aber ein glänzender Geist wie Schelling nicht aufgenommen, denn bei ihm überwog der große Verstand das Gefühl, und die Einheit, die nur aus der Ausgewogenheit aller Geistes- und Gemütskräfte hervorgehen kann, war gestört.

Die in diesem Buch zusammengestellte Prosa entstammt dem großen Jahrhundert der Deutschen. Zu dieser Zeit hatte das Volk seinen Schwerpunkt in sich. Später verlor es ihn, und nun galt es, ihn neu zu befestigen. Dies konnte nach Hofmannsthals Meinung nur gelingen, wenn man die Menschen an die Quelle ihrer Sprache zurückführte. Das sollte mit diesem Buch geschehen.

"Prosa, deren Sprache und Tonfall uns besonders wahr schien", wurde ausgewählt. Ähnlich wie bei der Sammlung der "Deutschen Erzähler" sucht Hofmannsthal hier nach Lesestücken, deren Autoren "gut geschrieben, weil sie gut gedacht und rein gefühlt haben". Auch in diesen Stücken wird, indem die Verfasser "sich selbst auszusprechen meinen...das Volksgemüt in ihnen redend". Es sind also für die Herausgabe dieses Buches die gleichen Richtlinien bestimmend wie für die "Deutschen Erzähler", denn dieses Buch sollte die gleiche Wirkung auf den Leser ausüben, ihn zu den Quellen des Gemütes führen.

Hofmannsthals feines Ohr für die leisesten Schwebungen der verschiedenen Stilarten zeigt sich in der Vorrede zum "Lesebuch". Der Stil Jung-Stillings etwa wird hier beschrieben: "So schreibt die bloße Ehrfurcht und Zucht schon gut, und ein Jung-Stilling mag unter großen Schriftstellern in Ehren mitgehen, weil er das keusche Sprachwesen gewähren läßt, das gibt dann einen zarten Rhythmus aus sich selber". Der Leser, der daraufhin den Beitrag Jung-Stillings im "Lesebuch" aufschlägt, wird merken, daß ihm Hofmannsthal für etwas Neues die Augen geöffnet hat.

Der von Jung-Stilling so verschiedene Ton Lessings wird fest umrissen: "Herrlich aber - wenn das Herz eines großen Schriftstellers in Zutrauen und Selbstgefühl anschwillt und seine Feder einen wahrhaft persönlichen Rhythmus anhebt, der mit der allgemeinen Sprache schaltet wie der Wind mit dem Ährenfeld: wie Lessings mannhafter Ton, dessen ganze Spannung kein Deutscher wieder erreicht hat..."

Die Bedeutung von Goethes Sprachgeist faßt Hofmannsthal hier ganz kurz aber vollständig zusammen. Er stellt dar, wie Goethe die Gelehrten- die Prediger- die Handwerkersprache und alle andern Sprachzweige zusammengerafft und umgeschmolzen habe und sich nun durch ihn alle hier zusammengeschlossenen Prosastücke als ein Ganzes vereinigten.

Hofmannsthal will diesen gehobenen Schatz aber nicht in die Hände der Leser legen, ehe er seine Wahl nicht begründet hätte. Er tut dies mit einem Bilde, daß den Leser überzeugen muß: er spricht von einer Gemäldegalerie, "die von einem befugten

Kenner eben neu geordnet war". Plötzlich übten die Bilder einen neuen, nie geahnten Zauber auf die Betrachter aus. Es war aber nichts geschehen, "als daß der neue Vorsteher die dem eigenen Blick vertrauende Kühnheit gehabt hatte, von den an den Wänden gedrängten Gemälden weit über die Hälfte abzunehmen...nicht ganz geringe... Bilder etwa nur, sondern auch solche, die eben nur nicht völlig vom ersten Range waren und deren Zahl insgesamt stärker gegen ihr Verbleiben sprach als ihr Unwert im einzelnen. Denn sein für das Schöne wahrhaft empfindliche Gefühl hatte erkannt, daß von einer gewissen Zahl an nur noch der Gelehrte oder der stumpfe Beschauer auf seine Rechnung komme, nicht mehr der mit Feuer genießende Liebhaber. An das Beispiel dieses Mannes haben wir uns gehalten: die durch unsere Hand von den Saalwänden unseres Lesebuches weggehängten Bilder waren des Platzes nicht unwürdig, aber die Bleibenden waren es wert, daß jene um ihretwillen entfernt wurden, bevor wir einem empfindenden Leser die Tür öffneten".

Überblickt man noch einmal die Hauptgesichtspunkte, so ergibt sich als wichtigstes "die dem eigenen Blick vertrauende Kühnheit". In schöner Sicherheit vertraute Hofmannsthal seinem eigenen Gefühl, und die Kühnheit, dies oder jenes, etwa Seume oder Thümmel, in seiner Auswahl fortzulassen, war voll gerechtfertigt im Hinblick auf das, was blieb und im Hinblick auf den Leser, den es anzusprechen galt: die leidenschaftlichen Liebhaber der Kunst, nicht Gelehrte, oder doch diese nur so weit, als sie noch zu genießen fähig waren. Hofmannsthal wußte, was ein Herausgeber eines solchen Buches der Fassungskraft seiner Leser zumuten darf, und in diesem Sinn sagte er: "...eine Gabe kann nicht dargereicht werden, ohne daß zum voraus des Empfängers gedacht werde", denn ein Buch, das ist seine Überzeugung, "ist zur größeren Hälfte des Lesers Werk".

Hofmannsthal berichtet einige Jahre nach der Herausgabe des 'Lesebuches' (306: "Als ich versuchte, durch die Zusammenstellung meines 'Deutschen Lesebuches' das Große und Lebendige aus dem Zeitraum von 1750-1850 einer breiten Leserschaft erreichbar zu machen, stand mir der Auslandsdeutsche vor Augen; ihm vor allem, den nicht unablässig die Produktion der Gegenwart beschäftigt und verwirrt, hoffte ich in diesen zwei Bänden einen Hinweis zu geben, daß unser Besitz an bedeutender Prosa nicht hinter dem der Engländer und Franzosen zurücksteht".

Diesen Beweis hat Hofmannsthal mit seinem Buch erbracht. Ausgewählt wurden die darin enthaltenen Stücke immer im Hinblick auf die Weltliteratur. Die unabsehbaren Vergleichsmöglichkeiten, über die Hofmannsthal verfügte, wird er bei jedem einzelnen Stück, auf das seine Wahl traf, herangezogen haben. Auch das heimatlichste, deutscheste Buch wurde auf seinen Gehalt an "Welt" geprüft. In jedem wahrhaften Volkston aber war "Welt" enthalten, darum ließ sich in diesem Buch von dem rührenden Mozartbrief Haydns bis zu Goethes Abhandlung über den "Granit" die Prosa eines Jahrhunderts zu einem Hausbuch, im echten, nicht provinziellen Sinn, vereinigen.

Als vier Jahre nach dem Erscheinen der ersten 1926 eine zweite Auflage des "Deutschen Lesebuchs" folgen sollte, überarbeitete der Herausgeber das Buch. Er ließ

einige Stücke der ersten Ausgabe fort, setzte dafür andere ein und erweiterte den Band. Vor allem erwies er aber seinen Lesern einen Dienst, wenn er "43 Gedenktafeln" (307) hinzufügte. In diesen gibt er einen kurzen Abriß von Werk und Person der Autoren, deren Andenken im Volk er nicht mehr ganz frisch weiß. Immer haben diese Gedenktafeln bei aller Sachlichkeit einen persönlichen, Hofmannsthals, Ton. Die Besonderheiten der Einzelnen hebt er liebevoll heraus; herzlich klingen die Worte über die Brüder Grimm oder jene über den Maler Müller, dessen Sprache er nicht als groß bezeichnet, sie aber einem "feuchten von Blumen leuchtenden Waldboden" vergleicht. Diese Tafeln sind genau so wenig rein wissenschaftlich, wie sie unwissenschaftlich zu nennen sind; sie halten die Mitte zwischen beidem und werden daher auch vom ungeschulten Leser beachtet. So wird sich Hofmannsthals Wunsch erfüllt haben, wenn er "durch diese kurzen biographischen Angaben und den Hinweis auf ihre Hauptwerke manche edle geistige Gestalt, ehe ihre Umrisse für die Nation völlig verdämmern, ins Gedächtnis der Aufnehmenden kräftiger zurückrufen (will), damit der Reichtum, der noch unser Besitz ist, den heraufkommenden Generationen nicht als eine Armut überantwortet werde" (308).

"Unsere Gedanken über die wichtigsten Gegenstände unseres Lebens bedürfen immer aufs neue der Klärung...und dies ist der Sinn eines jeden gegenwärtigen Geschlechtes: daß es das Leben des hohen nicht unterbreche" (309).

Das echteste und höchste Gut eines Volkes aber ist für Hofmannsthal die Sprache. Sie ist "ein großes Totenreich, unauslotbar tief; darum empfangen wir aus ihr das höchste Leben", sagt er im Vorwort zu dem letzten großen Buch, das er herausgegeben hat, "Wert und Ehre deutscher Sprache" (310).

Dieses Buch sollte den höchsten Gegenstand, die Sprache, neu klären. Nichts schien dazu mehr geschaffen, als Zeugnisse einiger großer Deutscher, die die Sprache in allen ihren Erscheinungsformen zum Gegenstand haben. Aus einer großen Anzahl von solchen Zeugnissen wählte Hofmannsthal die Gedanken von zwölf deutschen Männern aus.

"Warum ihrer nicht mehr sind, sondern aus den letztverflossenen drei Jahrhunderten diese gewählt wurden - vertraue man, daß es nach reichlichem Nachdenken und genauer Prüfung geschehen ist". Für die Aufgabe des Auswählens gilt das Wort, das Hofmannsthal einmal - hier im Hinblick auf Dichtung, Prosa - geprägt hat: "Gerade die Kraft und Überlegenheit von dem ungeheuren Wust der Dinge unzählig viele fortzulassen - nicht ihrer zu vergessen, was die Sache eines schwachen und zerstreuten Geistes wäre, sondern sich mit bewußter Gelassenheit über sie hinwegzusetzen...gehört zu dem geistigen Gesicht eines Schriftstellers" (311) und Herausgebers, wie hier zu ergänzen wäre. So hat Hofmannsthal gerade diese zwölf Autoren zu Wort kommen lassen, weil ihm diese "als die wahren Gewährsmänner über diesen hohen Gegenstand und vermöge ihrer Kraft gegenwärtig" schienen.

Betrachtet man diese Gedanken über die deutsche Sprache, so wird man Hofmannsthals Wahl in jedem einzelnen Beitrag anerkennen. Kräftig und gegenwärtig sind alle. Sie

haben etwas Unmittelbares, Lebendiges und Persönliches. Man mag nur den Beitrag Wielands nennen, der über das ewige "Zischen und Hauchen, Knarren und Klirren in unserem mit h, s, sch, pf und r überladenen Hochdeutschen" klagt⁽³¹²⁾, um dann doch zu der Auffassung zu gelangen, daß die deutsche Sprache, wenn schon nicht so geschmeidig wie die italienische, so doch "mannigfaltig, abwechselnd, nachdrücklich und kräftig" sei⁽³¹³⁾. Gerade Wieland, der so viel zur Geschmeidigkeit der deutschen Sprache beigetragen hat, mußten ihre Härten stören. So ist jedes der hier von Hofmannsthal gewählten Prosastücke ein Zeugnis nicht nur für die Sprache, sondern auch für den jeweiligen Autor; auch in diesem Band sind nur solche Stücke enthalten, bei denen "der ganze Mensch die Feder geführt hat".

Wie lebendig ist der Aufsatz von Jean Paul, der es hier den Deutschen verübelt, daß sie nur allzugern Sprachgut von anderen Völkern übernähmen, und der in der witzigsten Weise diese Schwäche verspottet!⁽³¹⁴⁾

Alle diese Autoren haben die Sprache als ewig im Wachstum stehend begriffen und sie immer wieder auf ihre echten Töne hin abgehört, z.B. Jean Paul, der auf die "kühnen und doch richtigen Wort-Bildungen" der drei- und vierjährigen Kinder geachtet hat. ("Luftmaus" statt Fledermaus, "sieh, wie Eins (auf der Uhr) es schon ist").⁽³¹⁵⁾

Diese Beispiele mögen genügen, um den Geist des Buches anzudeuten. Immer geht es um das Konkrete, wirklich Lebendige.

Hofmannsthal steht für jeden der von ihm gewählten Autoren ein, denen allen, wie ihm selber, klar ist, welch starke Macht die Sprache ist. Alle wissen um die Verantwortung, die sie für ihre Sprache tragen, und gerade das ist es, was Hofmannsthal wieder in das Gemüt seiner Leser zurückrufen will, denn verantwortungslos und gleichgültig kann man der Sprache nicht gegenüber stehen, wenn in ihr das Tiefste und Echteste des Volkes beschlossen ist.

Hofmannsthal wußte, als er dieses kostbare Buch herausgab, daß er damit nicht einen so großen Leserkreis ansprechen konnte wie mit seinem Lesebuch oder gar mit den "Deutschen Erzählern". Umso beängstigender erhob sich die Frage, ob diese Wenigen ausreichen würden, das in solcher Zeit "in seinen Grundfesten wankende ungeheure Gebäude" zu tragen, denn Hofmannsthal war sich ja immer der "Bedrohung des Ganzen" bewußt. Seine Stimme: "Einen letzten Glauben, es bestehe unversehrt, wenngleich verborgen die Mitte der Nation und werde dies in Empfang nehmen, wollen wir nicht aufgeben", klingt immer weniger zuversichtlich.

Die Herausgabe dieses Buches fällt in die letzten Lebensjahre Hofmannsthals, in die Zeit also, in der er immer wieder um eine endgültige Form seines "Turm" rang. Es ging ihm ja immer und überall - in Dichtung und kritischem Werk - um das Gleiche: die Frage, ob Rettung des Menschlichen und des Geistigen, was im Letzten das Gleiche bedeutet, noch möglich sei. Im "Turm" hat sich ihm keine eindeutige Antwort mehr gegeben, und auch seiner Herausgebertätigkeit ist äußerlich - und vielleicht nicht nur äußerlich, denn das Äußere ist ja eine Folge des Inneren - das Ziel versagt geblieben, der furchtbaren Entwicklung entgegen zu wirken. Aber das Echte ist in die-

sen Büchern für jeden greifbar aufbewahrt, und immer wieder kann eine Heilung und eine Rettung des Geistigen von hier ihren Ausgang nehmen.

Daß die französische Nation im Gegensatz zur deutschen ein waches literarisches Gewissen habe, erregte immer wieder Hofmannsthals Bewunderung. Noch weniger sich ihrer geistigen Werte bewußt als die Deutschen aber lebten die Österreicher, -"gedächtnislos...dumpf und unbekannt mit sich selber"⁽³¹⁶⁾, - und um ihre Augen auf die großen Zeugnisse des Geistes zu lenken, wurde die "Österreichische Bibliothek" gegründet.

Diese Buchreihe wollte aber nicht nur die Österreicher selber ansprechen, sondern Österreichs Wesen einem weiteren, insbesondere reichsdeutschen Publikum bekannt machen. 1915, im Kriege also, bemühte sich Hofmannsthal darum, diese "publizistische Unternehmung...im Inselverlag in Gang zu bringen"⁽³¹⁷⁾. Die Bibliothek wuchs dann auf mehrere Dutzend Bände an, hörte aber nach dem Kriege auf zu erscheinen.

"Nicht, was da und dort ein Gebildeter über ein Ding oder über die Zusammenhänge der Dinge gesagt hat, müßte den eigentlichen Kern dieser Bibliothek ausmachen, sondern es müßte in ihr zusammengetragen werden, was an tausend Stellen dem Leben selber entfließt, wie Harz den angeschnittenen Bäumen"⁽³¹⁸⁾. Das Lebendige, Echte, im Volk Beheimatete ist es hier wieder, das Hofmannsthal bewahren will.

"...in einerrechten"Österreichischen Bibliothek" müßte der Berg redend werden und das Wasser und der Wald, das steirische Erz wie das hallstätische Salz und das böhmische Glas, der Karpathenjäger müßte den Mund auftun wie der Adlerschütze im Tiroler Gebirg, die Pechhütte wie das Kohlenflöz...aber Mozarts Musik gehört freilich hierher und Lenas Liebesbriefe ebensogut wie der großen Maria Theresias Handbillette an ihre Kinder"⁽³¹⁹⁾. Die Gesamtheit des österreichischen Wesens müßte aus allen Teilen zusammengetragen werden, dann "könnte eine Bibliothek entstehen, welche den Namen einer österreichischen verdiente".

Wenn Hofmannsthal den "Anstoß dazu" versucht, so ist ihm klar, daß "bei einem Unternehmen dieser Art...der Plan, der Gedanke, die Bemühung des Herausgebers nur wenig, die Aufnahme, die Anteilnahme der Zeitgenossen...alles"⁽³²⁰⁾ ist. Wenn der Plan gelänge, würde diese Bibliothek eine solche des Volkes, der Höchstgebildeten und aller derer sein, "die Österreich lieben".

Der erste Band in der Reihe, Grillparzers "politisches Testament", wurde von Hofmannsthal mit dem bedeutenden Vorwort "Grillparzers politisches Vermächtnis" versehen. Diesem Bande folgten dann "Heldentaten der Deutschmeister", "Bismarck und Österreich", "Abraham a Sancta Clara", "Alpensagen", "Walter von der Vogelweide" usf. Diese wenigen Beispiele schon genügen, die Vielfalt des Gebotenen deutlich zu machen. Alle diese Zeugnisse lassen sich unter dem geistigen Begriff "Österreich" zusammenfassen.

Auf die Einführungsworte Hofmannsthals zu dem letztgenannten Bande soll noch ein Blick geworfen werden, weil diese Worte fast die einzigen sind, die er über einen mittelalterlichen Dichter gesagt hat. Auch hier erfaßt er mit dem ersten Griff die

Mitte seines Dichtens: "Walter von der Vogelweide ist ein gewaltiges Palladium des deutschen österreichischen Stammes. Seine Lieder und Sprüche adeln die herrliche Berglandschaft, der er entsprossen ist; die Landschaft wieder, uralt und kindhaft jung, in ihren Wäldern und stürzenden Wässern alterslos, auf ihren Gipfeln die reine Luft der Jahrtausende...in ihren sprachlichen Wendungen quellhaft ihm verwandt, bringt ihn uns nahe, verknüpft uns mit ihr, wie keiner der deutschen Stämme des Reiches mit einem seiner mittelalterlichen Dichter verknüpft ist. Wir wagen es, ihn in der Ursprache in aller Hände zu legen. Wer ihn laut liest, wird als nahverwandt gewahr werden, was der Augenleser sich mit den Schrauben und Rädern der Bildung erst mühsam herbeiziehen muß"(321).

Dieses Beispiel mag auch stehen für den Ton aller anderen dieser kurzen Einführungen. Sie bilden in der Art, wie sie in die Mitte des Gegenstandes zielen, ähnlich wie die Gedenktafeln des Deutschen Lesebuchs, für den Leser eine wirkliche Hilfe, ohne ihn zu stark mit Wissen zu belasten.

Weniger als dreißig Bände der "Österreichischen Bibliothek" erschienen, aber diese lassen schon die große Konzeption Hofmannsthals erkennen. Das Erbe der Österreichischer, "uralter europäischer Boden",⁽³²²⁾ mußte verwaltet werden. Das ganze Österreich, etwa auch das "Deutsche Leben in Ungarn", dies ist der Titel eines Buches der "Bibliothek", kam zu Wort, denn einer "Österreichischen Bibliothek" kommen "ganz andere Begrenzungslinien ihrer Materie" zu "als die staatsrechtlichen" (323). Nur dieses Eine kann entscheidend sein, Zeugnisse aus weitesten Bereichen zusammenzutragen, um "jene selten in der Welt gehörte Stimme" zum Klingen zu bringen: "die Stimme Österreichs"(324).

"...brächte ich die Mittel auf, nun ungestört eine fast private Zeitschrift zu machen und fände die volle moralische Hilfe von fünf bis sieben Leuten, auch von Ihnen, so wäre ich vielleicht imstande, dem Begriff Europa neues Leben einzublasen..." Dies schrieb Hofmannsthal schon im Jahre 1919 an Burckhardt⁽³²⁵⁾ und erwähnt damit zum erstenmal den Plan, der sich drei Jahre später verwirklichte, als das erste Heft der "Neuem deutschen Beiträge" erschien, der Zeitschrift, die Hofmannsthal machte, um das ihm "Homogene für ein paar Hundert Menschen hinzustellen"(326).

"Beiträge...zum geistigen Leben der Nation; man dürfte beinahe auch sagen: zu einem besonnenen und erhöhten Dasein"(327), sollte diese Zeitschrift enthalten. Ihr Titel klingt nüchtern, aber Hofmannsthal brauchte eine ehrliche und wahre Bezeichnung: "Was sollen uns 'Prometheus' oder 'Faust' oder 'Hyperion' oder etwa die 'Horen' noch einmal?...Sie deuten alle auf...ein Gewesenes des deutschen Geisteszustandes, und man kann sich weder der Arbeitsweise vergangener Zeiten bedienen, noch ihrer Bezeichnungen. Sie scheinen geistreich, aber sie ermangeln ein wenig der Strenge und des Verantwortungsgefühls, und in Wahrheit ist der Geist das dem Leben unbedingt Verantwortliche, so hoch er sich auch über das Leben erhebe!"(328)

Die Zeitschrift erschien, (1922=1924) als das Dunkel schon über Deutschland her-

eingebrochen war, und Hofmannsthal macht sich ernsthaft Gedanken, wie die Geistigen "einer schwierigen und dunklen Lage" zu begegnen hätten.⁽³²⁹⁾

Weder zu große, hochmütige Gebärden, noch "geistreiche Verzweiflung" konnten angemessen sein. Hofmannsthal hielt eine bescheidene Ehrerbietigkeit gegen die europäische geistige Welt, Gegenwart und Vergangenheit in eins, und eine aufrichtige Selbstachtung, ohne jeden Eigendünkel...⁽³³⁰⁾ für die einzig mögliche Haltung, die er in seiner Zeitschrift bewahren wollte.

Deren Inhalt sollte von der "Gestalt" bestimmt sein, "nicht von uferlosen gedanklichen Ausführungen und Gegenüberstellungen".⁽³³¹⁾ Die Gestalt im weitesten und umfassendsten Sinne sollte hier aufgenommen werden. Vor allem galt es, ein "geistiges Klima"⁽³³²⁾ zu schaffen, und "dazu gehört mutige Kraft, einzubeziehen und abzulehnen".⁽³³³⁾

Abgelehnt wurde manches Zeitgenössische, was der Echtheit entbehrte, aber einbezogen das Geistige im weitesten Umkreis, und so enthielten die "deutschen" Beiträge etwa auch Gedanken aus dem Fernen Osten. Die Grenze der antik-christlichen Bildung wurde überschritten, denn weder zeitlich noch räumlich gab es für Hofmannsthal eine Grenze im Geistigen. Für diese Zeitschrift walteten ein höherer Bezug und eine andere Übereinstimmung als die der Zeitgenossenschaft. Wo irgend ein Wert war, ergriff ihn Hofmannsthal, denn alles Geistige war ihm Gegenwart; darum konnten die ältesten Beiträge die wahrhaft "neuen" sein. "Nicht aus Begehrlichkeit" war es ihm nicht möglich, eine Grenze zu ziehen, "sondern aus Pietät: denn der Geist wehet, wo er will".⁽³³⁴⁾

Die "Beiträge" hatten für Hofmannsthal große persönliche Bedeutung. Er litt wie kaum ein anderer unter dem Zusammenbruch Österreichs. Diesen Schlag, den er gleichsam körperlich an sich selbst empfand, verwand er nie, aber er bemühte sich immer, nicht daran zu zerbrechen: "Ich liebe aber mein Geschick, je älter ich werde, je mehr, und auch die furchtbaren Härten, und das Gewaltige dieser Wende aller Dinge hebt mich darüber hinaus, über dem, was mit Österreich zerstört wurde, zu brüten und den Rest meines Lebens in unfruchtbarer Verbitterung zu verlieren. Meine Heimat habe ich behalten, aber Vaterland habe ich keines mehr als Europa; ich muß dies fest erfassen, nur die Klarheit bewahrt vor langsamer Selbsterstörung..."⁽³³⁵⁾

Immer tiefer faßte Hofmannsthal den Begriff Europa, um die "Neuen deutschen Beiträge" schon waren ein Zeugnis dafür, denn hier galten die weitesten geistigen Bezüge. Hofmannsthal hatte im Geistigen niemals eine Grenze anerkannt, aber in seinen letzten Jahren wiesen ihn auch die äußeren Ereignisse auf Europa und selbst darüber hinaus. Sein Wort: "Große Menschen haben die eigene Nation zum Schicksal, Europa zum Erlebnis"⁽³³⁶⁾, bewahrheitete sich an ihm selber. So lebte er "im großen ernstesten Hintergrund der europäischen Dinge" dem von ihm als notwendig erkannten großen Begriff der "schöpferischen Restauration"^(337/338).

HOFMANNSTHALS STELLUNG ZU EINIGEN GERMANISTEN.

Hofmannsthal hat sich mit der Germanistik beschäftigt und sowohl für die Sprach- als die Literaturwissenschaft Interesse gezeigt⁽³³⁹⁾. Daß er das Professorale ablehnte und die Philologie nur soweit befürwortete, wie sie nicht Selbstzweck war, bedarf keiner besonderen Erwähnung. Große Philologen aber fanden und finden immer den Bezug zum Leben, und über einige von diesen Gelehrten hat Hofmannsthal geschrieben. So liegen Notizen vor zu einem Aufsatz über Walther Brecht⁽³⁴⁰⁾, oder man findet an manchen Stellen in Hofmannsthal's Werk Namen wie Gundolf oder Andreas Heusler erwähnt. Hier sollen die Aufzeichnungen über die Grimm, Hildebrand und Nadler betrachtet werden.

Die Hochachtung vor den Brüdern G r i m m bezeugt sich schon allein dadurch, daß Hofmannsthal in sein "Deutsches Lesebuch" von beiden ein Stück Prosa aufnahm und darüberhinaus in "Wert und Ehre deutscher Sprache" einer langen Abhandlung Jakob Grimms Raum gab.

Die Gedenktafel für die beiden Brüder beginnt mit der Frage: "Muß solcher Männer an dieser Stelle wirklich gedacht werden? Sollte es wirklich nötig geworden sein, diese Gestalten in der ermattenden Erinnerung deutscher Leser aufzufrischen?"⁽³⁴¹⁾ Für ihn selbst wäre dazu keine Veranlassung gewesen; ihm war die umfassende Tätigkeit der Brüder ganz gegenwärtig. Der Verschiedenheit ihres Wesens trägt er Rechnung in der Auswahl der Prosa im "Lesebuch", in das Jakob Grimms Brief an Gervinus⁽³⁴²⁾ und Wilhelms Gedanken über "Kinder- und Hausmärchen"⁽³⁴³⁾ aufgenommen sind. Die leichte und sensible Hand des Letzteren kommt in dieser Prosa zum Ausdruck, während sich in dem Brief Jakobs dessen "herrliche Gesinnung"⁽³⁴⁴⁾ ausspricht.

In der Gedenktafel faßt Hofmannsthal beider Lebenswerk in eins zusammen, denn "zu innig waren sie wie im Leben so in der Arbeit, ja im Erkennen und noch im Erahnen ineinander verflochten"⁽³⁴⁵⁾, darum redet er von ihnen als von einem Mann, "dem es gegeben war, ganz zu ahnen, was der Begriff 'eines Volkes Sprache' umfängt, und der in einer reichen, strengen und glückhaften Lebensarbeit das, was diese Intuition in sich faßte, in gebundenen Maßen auseinanderzulegen vermochte - was dann nichts weniger war, als das ganze tiefere Dasein des Volkes"⁽³⁴⁶⁾. "Hört man die Namen der Hauptwerke nebeneinander nennen, so ist es für den, der sie kennt und weiß, welche Gewalt des Lebens in sie gezaubert ist, als hörte er auf einer Bergesklippe stehend, unter sich die Wasserfälle aus dem Innern des Urgesteins mit herrlichem Rauschen zu Tal gehen"⁽³⁴⁷⁾.

Bei den Gelehrten, die das von Jakob Grimm begründete Wörterbuch fortsetzten, vermißt Hofmannsthal jenes, "worauf, daß es nicht zu vermissen wäre - alles ankäme; jene geistige Überlegenheit, die zu verschmähen und Grenzen zu ziehen, auch dem gelehrten Drange, befähigt ist"⁽³⁴⁸⁾. Diese Überlegenheit hatte Jakob Grimm ausgezeichnet. Einen Mann jedoch sieht Hofmannsthal aus der Reihe der späteren Mitarbeiter herausragen: Rudolf H i l d e b r a n d. "Innige Sprachliebe und hohe Begeisterung" zeichneten ihn aus.⁽³⁴⁹⁾

Hildebrand bearbeitete für das Wörterbuch die Buchstaben G-K, und für Hofmannsthal ist eine solche Arbeit nichts Kleines, wenn sie auch, wie er sagt, im Wörterbuch "vergraben" ⁽³⁵⁰⁾ liegt. In sein "Lesebuch" hat er darum einen verkürzten Artikel über das Wort "Gemüt" aufgenommen. ⁽³⁵¹⁾ Ihn selbst beschäftigte der Vorgang des Bedeutungswandels eines Wortes oft. Immer wieder findet man in seinen Schriften Anmerkungen über Wortbedeutungen, über die Möglichkeiten, etwa ein französisches Wort ins Deutsche zu übersetzen u.ä. ⁽³⁵²⁾ Denn was für die Sprache als Ganzes galt, das schloß für das Wesen des Volkes zu sein, das traf auch für die Worte im Einzelnen zu, insbesondere für solche wie Gemüt, Geist, Genie; Worte, die Hildebrand bearbeitete und die "auf die höchsten Bezüge, die geistigen und sittlichen hinzielen" ⁽³⁵³⁾.

Die stärkste Anteilnahme an der deutschen Philologie seiner Zeit richtete Hofmannsthal auf Josef N a d l e r und seine Literaturgeschichte der deutschen Stämme und Landschaften ⁽³⁵⁴⁾. Darüber schreibt er an Bodenhausen: "Seit kurzer Zeit habe ich ein Buch in der Hand, das mir geschaffen scheint, eine große Bedeutung für die ganze deutsche Welt zu haben, der Jugend zu nützen, reiferen Menschen Deutlichkeit über die Welt zu geben und uns Dichtern auch auf direkte und indirekte Weise wohlzutun" ⁽³⁵⁵⁾.

Von dieser Zeit an, seit 1918, beschäftigt Hofmannsthal dieses Buch fortwährend. Immer wieder diskutierte er mit Freunden darüber, um für einen geplanten Vortrag die mittlere Linie des Urteils zu finden. Von 1924-1928 sammelte er Notizen zu diesem Aufsatz, den er aber nicht mehr vollendete. Er war der Überzeugung, Naders Werk werde "nach einem oder zwei Dezennien das wahre Hausbuch der Deutschen" ⁽³⁵⁶⁾ sein und nennt es "eine...großartige Zusammenfassung des deutschen Geisteslebens vieler Jahrhunderte", die vielleicht nur einem Deutschen gelingen konnte, "dessen Blick sich außerhalb der Grenzpfähle des Reiches über das Ganze hinstreckt" ⁽³⁵⁷⁾ und spielte damit auf Naders deutsch-böhmische Abstammung an.

"Für mich existiert die deutsche Literaturgeschichte durch ihn", ist das Schlußwort der Notizen ⁽³⁵⁸⁾. Dies konnte Hofmannsthal sagen, denn seine Notizen zeigen, wie sehr Naders Werk seinen eigenen Anschauungen entgegen kam. Setzt man nur einige Überlegungen über diesen Gegenstand nebeneinander, so zeigt sich, daß sie auf etwas hinauszielen, was er selbst in seinem kritischen Werk und in seiner Herausgeber Tätigkeit klar vor Augen gehabt hat.

"Kein Buch geschaffen, das mehr dazu täte, die Nation wahrhaft zu einigen...Zusammenfassung des abgesplitterten deutschen Besitzes. Sudetenraum, Karpatenraum, Nordamerika...Hier ist große Kulturpolitik".

Diese Worte könnte man auf Hofmannsthal selbst beziehen. Er wollte Kulturpolitik treiben in dem hohen Sinne, wie er ihn in seiner Münchner Rede auseinandergelegt hat. Seine Bestrebungen bei der "Österreichischen Bibliothek" gingen dahin, allen "abgesplitterten" Besitz dem Volk wieder zuzuführen und damit die Nation auf geistigem Wege wahrhaft zu einigen".

Nadler schildert fortwirkende Vergangenheit. Die Tradition, das immer Gleich-

bleibende, das durch die unwandelbare Landschaft gegeben ist, bestimmt den Charakter des Einzelnen. Das Wirken einer Landschaft und ihrer Tradition war Hofmannsthal ein vertrauter Gedanke.

"Das Buch läßt nichts verlorengehen, es zeigt das Geistesleben der Nation als kontinuierlichen Prozeß der Selbst-Bewußtwerdung". Dieses Wort kann man auf Hofmannsthals "Wert und Ehre deutscher Sprache" beziehen.

Dies sind in den Hauptzügen die positiven Seiten des Nadlerschen Werkes, wie Hofmannsthal sie sieht. Sie alle schließen aber in sich die Möglichkeit, sich durch Übersteigerung in negative zu wenden, und Hofmannsthal sieht diese zeitweiligen Mängel deutlich. Er selber in seinem kritischen Werk hat nie den Fehler begangen, den er bei Nadler traf, der zuweilen, wenn er einen Dichter als fest mit seiner Landschaft verwurzelt erkannt hat, diesen dann in allen seinen geistigen Regungen auf seine Landschaft zurückzuführen versucht. So erkennt Hofmannsthal Nadlers These und Ausgangspunkt voll an, aber sobald sich diese These des Individuums 'bemächtigen' will, muß die Theorie falsch und entstellend werden: das höhere Recht des Individuums besteht in der Überwindung der Gebundenheiten. Es wäre Literaturgeschichte gegen die Stimme des aus höherem göttlichen Gesichtspunkt Gerechtfertigten".

In eine ähnliche Richtung führt Nadlers, im Sinne der Dichtung abwegige Neigung, "nicht eigentlich die künstlerische Qualität zum Maßstab" zu nehmen, "sondern die Stärke, mit der eine tiefste vitale Tendenz zum Durchbruch kommt". Er scheint "das produktive Individuum zu erniedrigen - und er erhöht es", denn es bestätigt seinen Rang durch sich selbst und gerade dadurch, daß es sich nicht "einordnen" läßt.

Über Nadlers Sprache, über sein Publikum, über das, was dem Werk fehlt, macht sich Hofmannsthal Aufzeichnungen und kommt zu der Ansicht, es sei Nadlers Aufgabe, "das Buch immer wieder umzuschreiben, durchzukneten, zu verdichten - immer mit dem Gefühl, daß er für die ganze Nation arbeitet".

Abschließend ist dazu zu sagen, daß Hofmannsthal diese Literaturgeschichte eindeutig überschätzt hat. Vor allem wegen der Einseitigkeit der Betrachtung hat das Werk Nadlers nicht den Platz ausgefüllt, den ihm Hofmannsthal zuerkannte.

BEOBSACHTUNGEN ZU HOFMANNSTHALS ESSAYSTIL.

Die Vorarbeiten zu Stilfragen in Hofmannsthals Prosa sind noch sehr fragmentarisch. Sie geben keine umfassende Auskunft über die Verhältnisse⁽³⁵⁹⁾. Im Verlauf dieser Arbeit konnten einige Beobachtungen gemacht werden, die nun noch einmal zusammenge- stellt werden sollen.

In der "Kleinen Betrachtung" "Schöne Sprache"⁽³⁶⁰⁾ formuliert Hofmannsthal selbst die Theorie einer guten Prosa, wie er sie praktisch in seinen Erzählungen und den Essays verwirklicht hat. Bei dem Versuch, Stilelemente der Essays zusammenzustellen, ist man daher in der glücklichen Lage, auf sein eigenes Wort zurückgreifen zu können. Zwar richten sich seine Ausführungen auf reine Kunstprosa, nicht so sehr auf eine zweckgebundene Sprache, welche die des Essays ist, aber seine Sprache im Essay ist fast durchgehend mit höchster Prosa gleichzusetzen, daher ist es möglich, die hier von ihm aufgestellten Forderungen an die Prosa auf seine Essays zu beziehen.

I. "...ganz sicher ist das, was den tiefsten Zauber des schöpferischen Buches aus- macht, eine Art von versteckter Mündlichkeit, eine Art von Enthüllung der ganzen Per- son durch die Sprache". Dieses Montaignesche "Tel par la bouche que sur le papier" ist an Hofmannsthals Schriften immer zu finden. Seine geistige Gestalt steht hinter jedem Aufsatz. Immer ist es die ganze Person, die jeden, auch noch den kleinsten, voll verantwortet. In jedem Essay wird damit hinter dem Einzelnen das Allgemeine sichtbar, und damit ist in jedem Aufsatz die Möglichkeit einer sittlichen Entscheidung gegeben, der sich Hofmannsthal nie entzogen hat. Es ist müßig, aus den Aufsät- zen ein Beispiel auszuwählen, das diese so verstandene M ü n d l i c h k e i t (als Enthüllung der dahinterstehenden geistigen Person) besonders rein zum Ausdruck brächte: jeder einzelne Essay ist ein Beispiel dafür.

II. Die Mündlichkeit nun setzt einen "Zuhörer" voraus; "somit ist alles Geschriebene ein Zwiegespräch und keine einfache Äußerung". Den Z u h ö r e r bezeichnet Hofmannsthal als Vertreter der Menschheit, und "ihn mitzuschaffen und das Gefühl sei- ner Gegenwart lebendig zu erhalten, ist vielleicht das Feinste und Stärkste, was die schppferische Kraft des Prosaikers zu leisten hat."⁽³⁶¹⁾ Seine vornehme Haltung spricht sich mit folgenden Worten aus: "Vielleicht könnte man eine ganze Rangord- nung aller Bücher, und ganz besonders der belehrenden, danach aufrichten, wie zart und wie bedeutend das Verhältnis zu dem Zuhörer in ihnen erfüllt sei; und nichts- zieht ein Buch und einen Autor schneller herunter, als wenn man ihm ansieht, er habe von diesem seinen unsichtbaren Klienten eine verworrene, unachtsame und respektlose Vorstellung im Kopfe gehabt".

Hofmannsthal hat seine Essays als Gespräche geschaffen und in jedem den Zuhörer vorausgesetzt, den er in vornehmster Weise respektierte. Ganz besonders tritt das in den Aufsätzen hervor, denen er die direkte Gesprächsform gegeben hat, am vollkom- mensten am Tassoaufsatz, an dem über Keller und dem "Gespräch über Gedichte".

Es wurde schon darauf hingewiesen, daß die Gespräche immer zwischen geistig Eben-

bürtigen geführt wurden oder zwischen Menschen, die in ihren geistigen Voraussetzungen doch annähernd auf gleicher Stufe standen. Hofmannsthal äußert sich dazu: "...die-
ser Zuhörer muß so zartfühlend, so schnell in der Auffassung, so unbestechlich im
Urteil, so Kopf und Herz in eins gedacht werden, daß er fast über dem zu stehen
scheint, der zu ihm redet⁽³⁶²⁾, oder es wäre nicht der Mühe wert, für ihn zu schrei-
ben; und doch muß ihm von dem, der ihn geschaffen hat, eine gewisse Unvollkommenheit
zugemutet werden, mindestens eine gewisse Unvollkommenheit der Entwicklung, daß er
es notwendig habe, auf vieles erst hingeführt zu werden; eine starke Naivität, daß
er mit dem, was das Buch bringt, wirklich zu ergötzen sei und dadurch etwas wesent-
lich Neues erfahren werde".

Für dieses Verhältnis zweier Gesprächspartner sind die Freunde Gabriel und Cle-
mens aus dem "Gespräch über Gedichte" ein ebenso sprechendes Beispiel wie die Part-
ner in dem Briefessay über die Briefe des jungen Goethe. Die Qualität der Werke,
um die es geht, läßt sich dem jeweils Jüngeren vom Älteren erweisen, weil hier die
"Zuhörer" alle Voraussetzungen mitbringen, einmal die geistige Stufe des Partners zu
erreichen; sie bedürfen dazu noch der Entwicklung und der Hinweise, darum ist die Not-
wendigkeit zu den Gesprächen gegeben. Ein gewisses geistiges Niveau muß immer die
Voraussetzung bilden. Auch Hofmannsthal kann nicht j e d e m a l l e s nahebrin-
gen: Gleiches kann nur von Gleichem erkannt werden.

Es kommt ihm bei einer guten Prosa an auf die "Beständigkeit des Kontaktes" mit
dem Zuhörer, "in dem man ihn verharren fühlt", "auf ein zartes geselliges Verhältnis
zu zweien". Dafür mag das Verhältnis von Clemens und Gabriel stehen. Der Kontakt
zwischen beiden dient hier noch zu einem weiteren: er ist Stilmittel, das die Quali-
tät der betreffenden Gedichte erweist:

Clemens waren die Gedichte noch unbekannt gewesen. Durch einige Sätze am Anfang
des Gesprächs war er dem Leser aber bereits als urteilsfähig vor Augen geführt worden.
Wenn er nun im Folgenden von den Gedichten angesprochen wird, was aus dem Gespräch
eindeutig hervorgeht, dann ist damit der Wert dieser Gedichte erwiesen, denn es be-
deutet einen Qualitätsnachweis, wenn ein urteilsfähiger, im Empfinden intakter Mensch
bei dem "Kopf und Herz in eins" gehen, von ihnen berührt wird.

War hier die Qualität erwiesen durch ihre Wirkung auf einen seinem Partner an
Erfahrung unterlegenen Menschen, so soll noch eine andere Möglichkeit, Wert zu er-
weisen, betrachtet werden. Diese Möglichkeit hat Hofmannsthal in dem Gespräch über
Gottfried Keller genutzt. Die Gesprächspartner sind hier einander geistig ebenbürt-
tig, in ihrem Wesen aber sehr verschieden. Diese Verschiedenheit dient Hofmannsthal
zu einem Zweck: wenn einer der Partner die Erinnerung weckt an eine besonders male-
rische Stelle bei Keller, läßt er alle, über ihre Verschiedenheit hinweg, ihre Be-
geisterung über diese Stelle spontan zum Ausdruck bringen. Hier ist der künstleri-
sche Rang bestätigt durch einen Konsensus, der sich über die "Geschmacksfrage" hin-
aushebt, denn es gibt dem Wert gegenüber nicht "Geschmack" als Maßstab.

Hiermit sind zwei Möglichkeiten des Qualitätserweises aufgeführt, die die Form des Gesprächs und das Verhältnis der Partner zueinander bot.

III. Eine wichtige Voraussetzung für Hofmannsthals Essaystil liegt in dem Gefühl für *B a l a n c e*. Schon die Forderung nach dem richtigen Verhältnis zum Zuhörer deutet darauf hin. "...schöne Sprache ist die Offenbarung eines unter den erstaunlichsten Umständen, unter einer Vielheit von Drohungen, Verführungen und Anfechtungen aller Art bewahrten inneren Gleichgewichtes". Damit eng verbunden ist die Forderung nach der Übereinstimmung zwischen "dem Gewicht des Dargestellten und dem Gewicht der Darstellung". Gerade hierin war Hofmannsthal souverän. Wo es um das Höchste geht, wie im Divanaufsatz, geben sich ihm Wortfügungen wie "Gedichte, auf denen die Seele ausruht", oder "hat man aber eines dieser Gedichte betreten". Ganz anders, aber wieder dem Gegenstand völlig angepaßt, ist der Essay über Bauernfeld. Die liebenswürdige Ironie, die dem Gegenstand gegenüber angemessen ist, klingt aus jedem Satz. Hofmannsthals Sinn für Maße ließ ihn die Lage des Tones nie verfehlen; und der Ton allein enthält schon die Wertungen.

Er ist auch ein Gradmesser für die *D i s t a n z* zu den Dichtungen, die Hofmannsthal je nach ihrem Rang verschieden einhält: Goethe gegenüber ist sie, wofür die beiden Zitate(s.o.) stehen mögen, am denkbar größten. Ihm, wie allen großen Dichtern gegenüber, scheint Hofmannsthal nur ein einziger Ton würdig, "welcher nicht der Ton von Schulmeistern ist, sondern von Gentlemen"³⁶³, und dieser Ton war ihm als Österreicher eine völlige Selbstverständlichkeit.

Die Schattierungen in Hofmannsthals Ton sind ungezählt und gehen von der höchsten Ehrfurcht, in Bezug auf Goethe, bis zur größten Aggression und Schärfe, etwa gegen C.F. Meyer. Zuweilen auch, z.B. im Stifteraufsatz, gibt es einen ganz bestimmten und doch kaum mit Worten zu umschreibenden Ton, der den dort ausgesprochenen Wertungen fast unmerklich einen anderen Sinn unterschiebt, als die Worte, absolut genommen, aussprechen. Eine gewisse Umständlichkeit, fast Langatmigkeit des Tones deutet darauf hin, daß Hofmannsthal für sich persönlich nicht die Freude aus Stifters Werk zog, die dessen dort zuerkanntem Wert angemessen wäre.

IV. Aus dem Gefühl für das Maß ergibt sich als Stilmittel die *F o r m*, in der sich die Gedanken über ein Kunstwerk aussprechen. Diese Form selbst ist schon Aussage. Sie charakterisiert den Gegenstand. Einem so "geselligen" wie Kellers Werken bietet sich die Gesprächsform als Gefäß für die Interpretation an. Dagegen einer so zurückgenommenen Dichtung wie Grillparzers Herodrama scheint eine Monologform die angemessene Weise der Betrachtung zu sein. Bei der Tasso-Interpretation sind diese beiden Aussageformen vereint: solange es um das Dramatische geht oder um Fragen der "Bezüge", ist das Gespräch als Form verwendet. Wenden sich die Gedanken aber der Gestalt der Prinzessin zu, so werden sie in einen - sogar halb anonymen - Brief gegossen. Auf diese Weise ist mit der Form der Lebensraum, die Luft um die jeweilige künstlerische Erscheinung spürbar gemacht.

V. Der Vergleich bildet ein weiteres, oft angewandtes Stilmittel.

Hofmannsthal vergleicht Dichter untereinander (etwa Mell mit Keller) oder auch Vertreter der verschiedenen Künste miteinander, (etwa Rembrandt und Shakespeare oder sogar Rembrandt und Stehr). Auch die Musik wird zum Vergleich herangezogen. Mozartsche Anmut kann durchaus auch von einer Dichtung ausgehen. Die einheitliche Kunstanschauung Hofmannsthals läßt ihn mühelos das eine mit dem anderen verknüpfen und ein Gebiet der Kunst durch ein anderes erhellen. Der Vergleich tritt in allen nur erdenklichen Formen auf. Es drängte Hofmannsthal immer zum Verbindenden, deshalb suchte er in allem den Bezug zu allem. Damit nimmt der Vergleich oft die Form des Bezuges an. Hofmannsthal spricht sich selbst "eine gewisse Keckheit" zu, "Fernes auf Nahes, Kleines auf Großes zu beziehen" (364).

VI. Als letztes soll noch einmal auf den Imperativ als typisches Stilmittel des Essays hingewiesen werden, das bei Hofmannsthal häufig Verwendung findet. Die pädagogische Absicht - der Essay ist von einer solchen bestimmt, er ist nicht zweckfrei wie die Kunst - spricht sich in dem immer wiederkehrenden Imperativ aus. Im Verlauf der Arbeit wurde mehrfach auf dieses Mittel zur Bezeichnung des Wertes ge-deutet. Der Stil gewinnt dadurch an Dringlichkeit und Überzeugungskraft. Bei dem Aufsatz über "Des Meeres und der Liebe Wellen" verleiht der häufige Gebrauch des Imperativs dem Ganzen einen hymnischen Ton, der seine Wirkung nicht verfehlen wird: den Leser des Essays zum Lesen des dort interpretierten Werkes zu verlocken. Ähnlich ist es auch in dem Aufsatz über die Briefe des jungen Goethe beobachtet worden. Es geht Hofmannsthal um die unmittelbare Wirkung, und seine eigene Begeisterung, die seinem Stil das gleichsam beschwörende Element gibt, teilt sich dem Leser mit.

Diese Zusammenstellung von Stilelementen erhebt keinen Anspruch auf Vollständigkeit. Es schien aber doch unerlässlich, einen Blick zu werfen auf die Art, in der Hofmannsthal künstlerische Werte als solche erweist. Genauere Ausführungen zu diesem Thema müssen einer umfassenden Stiluntersuchung vorbehalten bleiben. Abschließend ist noch eines zu bemerken: Es ist schwierig, einen Stil wie den Hofmannsthals auseinanderzulegen. Schon die wenigen Züge, die hier festgehalten wurden, ließen sich nicht scharf voneinander abgrenzen. So besteht ein Zusammenhang zwischen dem Gefühl für Balance und der Forderung nach einem respektvoll gesehenen Zuhörer, dem angemessenen Ton und der angemessenen Form. Es ist ein Beweis für die Höhe des Hofmannsthalschen Stiles, daß das eine nicht vom andern zu trennen ist und sich die einzelnen Elemente zu einer völligen Einheit und Ausgewogenheit zusammenschließen, der die Ausgewogenheit des Dichters zu Grunde liegt. Er hat bei seinem Prosastil ebenso wie bei seinen Dichtungen "ja gerade alle Mühe darangesetzt, das Außen mit dem Innen, Faden um Faden, zu verknüpfen und nirgends den Faden hängen zu lassen, den man herausziehen könnte" (365).

HOFMANNSTHALS WERTMAßSTÄBE.

Es ist nicht möglich, etwa im Sinne eines "Systems der Ästhetik" Wertmaßstäbe Hofmannsthal aufzuführen. Seiner Literaturbetrachtung liegen keine Prinzipien zu Grunde, denn alle vorgefaßten Prinzipien wären Theorie (Probleme!), und damit weniger als die Gestalt, denn in ihr sind die Probleme "erledigt"⁽³⁶⁶⁾. Es geht allein darum, die Qualität der Gestalt zu erweisen. Ihr Wesen, das Höhere, ist nicht aus dem Niederen, der Theorie, zu erklären⁽³⁶⁷⁾. Dies würde Hofmannsthal einen "bedenklichen Determinismus"⁽³⁶⁸⁾ nennen.

Sobald sich die Theorie einer künstlerischen Gestalt "'bemächtigen' will, muß (sie) falsch und entstellend werden: das höhere Recht des Individuums besteht in der Überwindung der Gebundenheiten. Es wäre Literaturgeschichte gegen die Stimme des aus höherem göttlichen Gesichtspunkt Gerechtfertigten"⁽³⁶⁹⁾.

Hofmannsthal's Maßstab ist allein die künstlerische Qualität der Gestalt⁽³⁷⁰⁾. Jede Dichtung betrachtet er aus ihrer eigenen Mitte und läßt sich von dem Gesetz des Individuums führen.

Er besaß die Gabe, das Spezifische der verschiedensten künstlerischen Ausdrucksmöglichkeiten aufzunehmen, die individuellste Aura eines Kunstwerkes spürbar zu machen (Divan-Aufsatz!) und damit seinen Wert zu bestimmen.

Nun trifft man in Hofmannsthal's Essays, obwohl diese nicht auf einem "Wertsystem" beruhen, doch auf einige Züge, die dem Charakter von Wertmaßstäben nahekommen. Hofmannsthal legt diese Maßstäbe aber nie an eine Dichtung, um aus dem Vorhandensein dieser oder jener Werte die künstlerische Qualität zu folgen. Umgekehrt ist es: die Gestalt erschließt sich seinem Kunstgefühl als Ganzes. Wenn er danach versucht, ihren Wert begrifflich zu fassen, kommt er auf einige Züge, die hier kurz genannt werden sollen:

Eine Gestalt, von deren Schönheit sittliche, lebensfördernde Kraft ausgeht, ist wahr, weil sie der Echtheit des Erlebens entsprang. Auf diese kommt es Hofmannsthal an, darum verurteilt er alles "Gemachte und Absichtliche, alles Anempfundene und Manierierte"⁽³⁷¹⁾.

Dagegen erfährt "jeder Eigenart, jedem Temperament, das intime und lebendige Beziehung zur Wirklichkeit sucht,...Gerechtigkeit"⁽³⁷²⁾, und nicht nur dies: Hofmannsthal sucht Eigenart als einen Zug, der den Dichter überhaupt erst zum Dichter macht. "Der eigene Ton" ist ihm in der Poesie "und mutatis mutandis in allen Künsten das einzige, ...worauf es ankommt, und wodurch sich das Etwas vom Nichts, das Wesentliche vom Scheinhaften, das Lebendige vom Totgeborenen unterscheidet"⁽³⁷³⁾.

Nur das hat wahren Wert, "was in einer Weise gearbeitet ist, wie kein anderer Mensch, keine andere Zeit es hätte hervorbringen können und wie es mit dem wahrsten Bemühen nicht wieder fertigzubringen wäre"⁽³⁷⁴⁾. "Der eigene Ton ist alles; wer den nicht hält, begibt sich der inneren Freiheit, die erst das Werk möglich machen kann".

In der Vorrede zu "Wert und Ehre deutscher Sprache" heißt es: "Man kann nur individuell schreiben, oder man schreibt schon schlecht"⁽³⁷⁶⁾.

Was für ihn den Wert eines Kunstwerks im Letzten entscheidet, ist die F o r m , "das heißt durchaus nichts Äußerliches, sondern jenes tief Erregende in Maß und Klang wodurch zu allen Zeiten die Ursprünglichen, die Meister sich von ihren Nachfahren, den Künstlern zweiter Ordnung unterschieden haben"⁽³⁷⁷⁾.

Der Begriff der Form umfaßt für Hofmannsthal also das Ganze einer individuellen künstlerischen Ausdrucksart. Dies wird noch deutlicher an einer späteren Definition: "Wahre Form ist gelebt: Erfahrung, die Magie geworden ist"⁽³⁷⁸⁾.

Alle diese Züge offenbaren sich nicht getrennt, sondern als Ganzes, in der vollendeten Gestalt. Dieser spricht Hofmannsthal den höchsten Rang zu: W e l t .

LITERATUR.

Hugo v. Hofmannsthal:

- Gesammelte Werke in Einzelausgaben, Stockholm-Frkft. 1949 ff:
 Die Erzählungen, 1945 (1949, 1953);
 Lustspiele I, II, III, 1947 f
 Prosa I-IV, 1930 f (zitiert als I, II, III, IV)
 Dramen I, II 1953 f
 Gedichte und lyrische Dramen, 1952
 Gedichte und kleine Dramen, Lpz. 1918
 Loris. Die Prosa d. jg. H. ; mit einem Nachwort von Max Mell,
 Bln. 1930
 Ges. W. in drei Bd., Bln. 1934
 Buch der Freunde. Wiesbaden 1949²
 Ad me ipsum. Die N. Rundschau, 65. Jg. 1954, S. 394 ff.
 Aufzeichnungen von H.v.H., Corona, 1932-1939: IV. Jg. S. 704 ff;
 VI. Jg. S. 59 ff; u. S. 568 ff; VII. Jg. S. 588 ff.; IX. Jg. S. 92 ff
 u. S. 622 ff; X. Jg. S. 290 f. u. S. 432 ff
 Die Neue Rundschau 65. Jg. 1954 3./4. H. (Hofmannsthal-Heft)
 Briefe Bd. I (1890-1901) Bln. 1935, zit. als Briefe I
 Briefe Bd. II (1900-1909) Wien 1937 zit. als Briefe II
 Briefwechsel H.v.H.-Rud. Borchardt, Frkft. 1954
 Briefe d. Freundschaft H.v.H.-Eberh. v. Bodenhausen Düsseld. 53
 Briefw. zw. George u. H. Mü. u. Düsseld. 1953²
 H.v.H.-C.J. Burckhardt Briefwechsel Frkft. 1956
 Briefw. H.v.H.-Rich. Strauß, Gesamtausg. Zürich 1952
 Die Berührung der Sphären, Berlin 1931
 Semiramis, die beiden Götter; München 1933
 Der Turm. Frkft. 1952
 Deutsche Epigramme, zusammengestellt von H.v.H. Bremen 1930
 Deutsche Erzähler hrg. von H.v.H. Lpz. 1921
 Deutsches Lesebuch hrg. von H.v.H. Frkft. 1952
 Wert und Ehre deutscher Sprache hrg. von H.v.H. Mü. 1927
 Hofmannsthals Wandlung. Frkft. 1949
 Der Tod des Ästheteten. Neue Schweizer Rs. 1948
 Unendliches Gespräch, die Briefe H.'s Die N. Rs. 65. Jg. 54, S. 538
 Der Garten der Erkenntnis, Bln. 1895
 Studien zur Kritik der Moderne, Bln. 1897 "Die Mutter" Bln.
 1819
 Über den Essay und seine Prosa. "Merkur" 1. Jg. 1947 3. H. S. 414 f
 Rede über Hofmannsthal, Bln. 1918
 Hofmannsthals Lehrjahre, Südd. Monatsh. 28, 1930/31

Alewyn, Rich.:

Andrian, Leop. v.:

Bahr, H. :

Bense, Max :

Borchardt, Rud.:

- Borchardt, Rud.: Hofmannsthal, D.N.Rs. 65.Jg. 1954, S. 574 ff.
- Brecht, Erika: Erinnerungen an Hofmannsthal, Innsbruck 1946
- Brecht, Walther: H.v.H.'s Ad me ipsum u.s. Bedeutg. FDH.1930 S.319 f
Grundlinien im Werk H.v.H.'s, Euph. Erg.16 1923, S. 164 ff
- Broch, Hermann: H.v.H.'s Prosaschriften, D.N.Rs. 62.Jg. 1951 S.1 ff
- Burckhardt, C.J.: Erinnerungen an H. und Briefe des Dichters, Basel 1944
Begegnungen mit H.v.H., D.N.Rs. 65.Jg. 1954, S. 341 ff.
- Cohn, Hilde D.: Loris, die frühen Essays des jg. H. PMLA, vol. LXIII, 1948
- Curtius, E.R.: Krit. Essays z. europ. Literaturgesch., Bern, 1950
- Die Literatur: Jg. 32 Stuttg. 1929/30 S. 680
- Dünninger, J.: Gesch. d. dt. Philologie, dt. Ph. i.Aufriß, Bd.I, Bln-Bielef.-Mü. 1952 ff. Sp. 191 ff.
- Fiechtner, H.A.: H.v.H. Die Gestalt d. Dicht. im Spiegel d. Freunde, Wien 49
- Fischer, Herbert: Die literarische Form des Essays und seine besondere geistesgeschichtliche Bedeutung. Diss. Mü. 1950
- Goethe, Joh.W.: Ausgew. Werke i.14 Bd. Hamb. Ausg. 1948 ff.
Briefw. mit Schiller Stuttg.-Bln -Lpz. o.J.
- Grillparzer, Franz: ges. Werke in 16 Teilen Bln.-Lpz.-Wien-Stuttg. o.J.
- de Haas, Helmut: H. und Calderon Diss. Mü. 1954
- Haas, Willy: H.'s Prosa, Imprimatur, 1.Jg. Hbg. 1930 S.108 ff.
- Hechler, Ilse: Das Goethebild im Werk H.v.H.'s, Diss. Frkft. 1933
- Hederer, Edgar: Über die Aufzeichnungen H.'s zu einem Xenodoxus, Die Neue Rs. 65.Jg. 1954 S.424 ff.
Hofmannsthals Weg und Vermächtnis, Hochland 46, Jg. 54 S.31
Einführung zu "Wege zum Gedicht" hrg. R.Hirschenauer und A. Weber Mü. und Zürich. 1956
- Hering, Gerh. F.: H., der Lehrer, Dt. Beitr. 3. Jg. Mü. 1949
- Heuß, Theodor: H.v.H., Tübingen 1954
- Höck, U.W.: Das Problem von Formen und Form bei H.v.H., Diss Mü. 1954
- Jahrbuch des fr. dt. Hochstifts, Frkft, 1931 S. 18 ff (Gundolf ü. Grillp)
- Just, K.G.: Untersuchungen über den Essay, Dt. Ph.i.A. Bd.II Bln.-Bielef.-Mü.- 1950 ff. Sp. 1689 ff.
- Kindermann, H.: Ferdinand Raimund, Wien Lpz. 1940
- Kippenberg, A. }
v.d.Leyen, Fr. } hrgg.Buch deutscher Reden und Rufe. Wiebaden 1942
- Kommerell, Max: H.v.H., eine Rede, Frkft. 1930
- Kunisch, H.: Adalbert Stifter, Mensch und Wirklichkeit. Studien zu seinem klassischen Stil, Berlin 1950
Altes und Neues, Frankfurt 1953
- Mann, Thomas: Adel des Geistes, Stockholm 1948
- Mell, Max: H.'s Werk, D.N.Rs. 1929, 40.Jg. S.634 ff.

- Mell, Max : Versuch über das Lebensgefühl in Grillparzers Dramen, Jbch. d. Grillp.-Ges. Wien 1918
- Nadler, Josef : H.v.H., Gedenkrede, Corona II.Jg., S.206 ff.
Hofmannsthals Ausklang, Hochland, 26.Jg.Bd.II.1928/29 S.615.
Literaturgesch. d.dt.Stämme u.Landsch., Regensburg 1929
- Naef, Karl J. : H.v.H.'s Wesen u.Werk, Zür.u.Lpz. 1938
- Novalis : Ges. W. 4Bd.hg.P.Kluckhohn, Lpz.1928
- Proske, Max : H.u.s.Verh. zu Shakesp. Diss.Mü. 1956
- Rehm, W. : Nachsommer, Zur Deutung von Stifters Dichtung, Mü. 1951
- Schaeder, Grete: H.v.H.'s Weg zur Tragödie, Dt.Vierteljahrss.Bd.23,1949
H.v.H. und Goethe, Hameln 1947
- Schaeder, H.H. : In Memoriam H.v.H., Die Antike, Bd.5 Bln.Lpz.1929,S.221 f.
Das Werk H.v.H.'s, Neue Schweizer Rs. 22.Jg.1929,S.572 ff.
- Schiller, F. : Nationalausgabe, Bd.I, Weimar 1943
- Schröder, A. : Kritische Studien zu den Gedichten C.F. Meyers mit einer Kritik der bis 1926 über C.F. M. u.s.Gedichtwerk ersch. Literatur, Köln 1928
- Schröder, R.A. : Aufsätze und Reden, Bd.I, Bln. u.Frkft. 1952
Zeit u. Gerechtigkeit. Zum Werk H.v.H.'s, Merkur VIII.Jg. 1954, S.603 ff.
- Staiger, Emil : Adalbert Stifter als Dichter der Ehrfurcht, Zürich 1952
- Stendel, Wolfgang : H.u.Grillp. Die Beziehungen im Weltgefühl u.i.Gestalten, Diss. Königsberg 1933, Druck Würzburg 1935
- Stifter, A. : Nachsommer, Lpz. Inselverlag, o.J.
- Stöcklein, Paul : Dichtg. v.Dichter ges. Sonderdruck aus dem 1.Sonderh.Wirkendes Wort, Düsseld. 1952
- Wiese, Benno v. : Die deutsche Tragödie von Lessing bis Hebbel.Hambg.1952²

ANMERKUNGEN.

- 1) Grete Schaefer "H.v.H. u.Goethe", Hameln 1947; Ilse Hechler "Das Goethebild im Werk H.v.H.'s", Diss.Frkft 1933; W. Stendel "H. und Grillparzer", Würzburg 1935; H.de Haas "H. und Calderon", Diss.Mü.1954; Max Proske "H. u.s.Verh. zu Shakespeare", Diss. Mü.1956
- 2) vgl. Paul Stöcklein "Dichtg. vom Dichter ges." Düsseldorf 1952
- 3) Goethe über Kleist, Schiller über Hölderlin`
- 4) vgl. E.Hederer, Einführung zu "Wege zum Gedicht", Mü.Zürich 1956 S.16
- 5) II; S.269
- 6) zitiert in II S.269 (Novalis, Bd.2, S.321 Lpz.1928)
- 7) Novalis a.a.O.
- 8) Briefe I S.72
- 9) II S.155
- 10) II S.159
- 11) C.J.Burckhardt "Erinnerungen an H. u. Briefe d. Dichters" Mü. 1948 S.65
- 12) II S.296 f
- 13) Burckhardt a.a.O. S.29
- 14) Briefe I. S.185
- 15) II S.231
- 16) Rud.Borchardt in Südd.Monatshefte 28 1930/31 S.58
- 17) II S.220
- 18) R.A. Schröder i. "Buch der Freunde" S. 107 f. : "Hier war es ihm das Liebste, das Unentbehrlichste, aus dem Hin- und Her...den Funken einer wirklichen Anschauung hervorbrechen zu sehen. Nicht belehren wollte er, er wollte fragen und gefragt werden,...auf daß Rede und Gegenrede sich auf der Grenze begegneten, auf der die zarteste und höchste Erkenntnis sich schwebend, unanrührbar hält. Immer war es ihm...nicht so sehr um regelrechte Erörterung...zu tun, als um ein gemeinsam unternommenes Anschauen des einen oder des anderen geistigen Gegenstandes und seines Zusammenhanges mit einem mehr gefühlten als gewußten Ganzen der Geisteswelt."
- 19) C.J.Burckhardt a.a.O.S.45
- 20) "Buch der Freunde" S.44
- 21) C.J.Burckh. a.a.O. S.13 f.
- 22) Ged. u. lyr. Dramen S.13
- 23) Edgar Hederer "His Weg und Vermächtnis" Hochland 46.Jg. 1953/54 S.313ff
- 24) I S.329
- 25) I S.266
- 26) "Andreas"(Novalis) S.216
- 27) Briefe I S.205
- 28) II S.236
- 29) E.Hederer a.a.O.
- 30) vgl. H.Fischer "Die lit. Form des Essays u.s.bes.geistesgesch. Bedeutg." Mü.1950
- 31) Burckhardt. a.a.O. S.21
- 32) III S.440

- 33) II S.416
- 34) I S.310
- 35) IV S.390 f
- 36) D.N.Rs. 65.Jg. 3/4H. Frkft.1954 S.380
- 37) IV S.312
- 38) Burckhardt a.a.O. S.27
- 39) II S.131 f
- 40) Max Bense "Über den Essay u.s. Prosa" Merkur 1.Jg. 1947 3.H. S.414 ff
Kl.G. Just "Unters. ü.d.Essay" i. "Deutsche Ph.i.A." Bd.II Sp.1689 ff
H.Fischer a.a.O.
- 41) Die Worte "Aufsatz", "Interpretation", "Kritische Schrift" u.ä. sind in Folgendem als Synonyma für den Begriff "Essay" gebraucht
- 42) Briefe I S.165
- 43) Nachwort zu "Loris", die Prosa d.Jg.H.,Bln.1930 S.271 f
- 44) "Die Mutter" von H. Bahr, I S.16 f
- 45) vgl. Kapitel "Zeitgenossen".
- 46) "...jene(r) ältere(n) Welt, die wir die mittelalterliche nennen, die aber in ihrer verjüngten Form, der des Barock, bis an die Schwelle des neunzehnten Jahrhunderts reichte, ja noch durch dieses hindurch, bis in unsere, der heute Lebenden, eigene Jugend..." (IV S.218)
- 47) E.R.Curtius, "Kritische Essays zur europ.Literaturgesch." Bern 1950 S.182 : "Mit Jedermann hatte Hofmannsthal ein zeitloses Mittelalter erneuert und den Weg zum metaphysischen Drama beschritten".
- 48) Ilse Hechler "Das Goethebild im Werk H.v.H.'s" Diss. Frakft 1933, Grete Schae-der "H.v.H. und Goethe",Hameln 1947
- 49) "Gedichte und lyrische Dramen" S.119-121
- 50) ebd. S.119
- 51) ebd. S.121 : "Er trat einmal in diese Welt herein,
Nun treten wir vielmehr in seine Welt..."
- 52) 1904, II S.113-117 (In allem Folgenden entstammen Zitate ohne Stellenangabe den jeweils besprochenen Aufsätzen).
- 53) Ilse Hechler weist darauf hin, daß sich Hofmannsthal nicht zusammenhängend über den jungen Goethe geäußert habe. Sie erklärt es aus der Tatsache, daß Hofmannsthal Goethes Jugend vorwiegend als Entwicklungsstadium (Überwindung des Titanismus, Weg zu Form und Bindung) gesehen hat. (a.a.O. S. 44) Diese Entwicklung wird in den Jugendbriefen schon geahnt.
- 54) a.a.O. S.20
- 55) 1906, II S.212-228
- 56) In diesen Jahren beginnt die Komödien~~schöpfung~~.(Dialogkunst!)
- 57) Briefe II S.279
- 58) Briefwechsel H. - Bodh. 1953 S.99
- 59) so etwa die "Handbewegung, mit der Tasso Antonio nach der scheinbaren Verführung - Tasso nun entschlossen, sich zu verstellen, zu scheinen, zu trügen wie jene, -zum Sitzen einlädt", oder die "unvergleichliche Wahrheit des Selbstgesprächs, die so sehr als der natürliche Zustand dieses Menschen erscheint, aus dem seiner Seele Inhalt heraustritt, daß fast der wiederaufgenommene Dialog mit dem Fremde, Befremdliche gefühlt wird".
- 60) vgl. vor allem den Essay über die "Ägyptische Helena" IV S.457 f

- 61) III S.362
- 62) III S.361
- 63) vgl. dazu Max Proske a.a.O. S.232 ff
- 64) IV S. 128
- 65) Die Gestalten bei Goethe und Hofmannsthal sind schicksalleidend (Leiden als inneres Tun, vgl. die Prinzessin im "Tasso")
- 66) Burekhardt a.a.O. S. 44f.
- 67) Briefwechsel Sch.-G. Stuttgart-Leipzig-Berlin o.J. S.360, G.an Sch. 9.12.1797
- 68) Briefe II S. 64
- 69) Dieser Vortrag sollte erst "Goethes dramatischen Stil in der 'Natürlichen Tochter' " zum Thema haben. (Briefe II S.64) Seit dem Juni 1901 findet man in Hofmannsthal's Briefen mehrmals dieses Drama erwähnt. So schreibt er an R.A.Schröder, auf dessen Aufsatz über die "Natürliche Tochter" (Aufs. und Reden Bd.I, Bln. u. Frkft.1952, 1938) hier hingewiesen werden soll,:"Hier habe ich wieder die natürliche Tochter gelesen. Darin findet man immer mehr". (a.a.O.S.48) Es wäre von besonderem Wert, wenn gerade über dieses so oft verkannte Drama ein Aufsatz von Hofmannsthal vorläge.
- 70) II S.221
- 71) Max Kommerell "H.v.H. Eine Rede". Frkft 1930 S.25f. Hofmannsthal's Interpretation ist in die neueste Forschung aufgenommen. vgl.Benno v. Wiese "Die deutsche Tragödie von Lessing bis Hebbel" 'S. 97
- 72) Ilse Hechler a.a.O.S.56f.
- 73) 1910 III S.70-80
- 74) Briefe I S.39f.
- 75) I S.172
- 76) Ilse Hechler a.a.O. S.48
- 77) II S.387f., Zitat S. 381 f.
- 78) III S.159
- 79) 1913 III S.159-164
- 80) a.a.O. S.60
- 81) a.a.O.S.61
- 82) vgl.III S.53 f
- 83) 1923(?) IV S.174-181
- 84) Ilse Hechler a.a.O. S.63
- 85) Briefw. Strauß - H. Zürich 1954 S.181
- 86) Novalis spricht vom "höheren Mystizismus der Kuntt - als Veranstaltung des Schicksals, als Naturereignis" (Bd.III S.286)
- 87) Briefw. Strauß - H. a.a.O.
- 88) Der "Faust II", das "Festspiel aller Festspiele" (III S.422) ist nach Hofmannsthal als ein solches gedacht und nicht als Repertoirestück. Ein geistreich geleitetes Theater muß sich um dieses Stück bemühen. H. betont die Sonderstellung des "Faust II", der einen ganz anderen Aufführungsstil verlange als etwa "Iphigenie, "Tasso", oder die "Natürliche Tochter".
- 89) III S.350-368, über Goethe S.361-366
- 90) vgl. z.B. D'Annunzio I u.II, i.I S.107 f. u. S.275 f.
- 91) Grete Schaeder a.a.O. Ilse Hechler a.a.O.

- 92) Naef ist mit Recht der Meinung, daß in diesen Notizen über Goethes Verhältnis zu Gesetz und Freiheit "in Stichwörtern und abgebrochenen Sätzen u.a. eine tief-sinnige Schau der geistig-sittlichen Entwicklung Goethes enthalten" sei, wie er auch annimmt, daß mit diesen Aufzeichnungen "überhaupt das Wertvollste gegeben" sei, "was Hofmannsthal von Goethe" überhaupt auszusagen vermocht habe, "weil dort eine urpersönliche, Goethe und ihm gleichmäßig gemeinsame Problematik auseinanderzulegen" gewesen sei.-(H.'s Wesen und Werk, Zür. u. Lpz. 1938,S.342 f)
- 93) Ilse Hechler a.a.O. S.84
- 94) Hamburger Ausgabe Bd.I (Marienbader Elegie) S.389
- 95) vgl. Lied des Harfners!
- 96) vgl."Ad me ipsum" (D.n.Rs.65.Jg.3./4.H. 1954 S.358 ff.)
- 97) Vgl. Ilse Hechler a.a.O. S.90 Von hier aus ist auch H.'s Deutung des "Divan" zu verstehen. Die Erkenntnis Goethes, daß das Leben der Platz zum Verwirklichen des Selbst durch die Tat ist, hatte schon Loris verstanden. (vgl.I S.179 über Goethes "Römische Elegien".) Frühe und späte Goethebezeugungen H.'s schließen bruchlos aneinander an.
- 98) Inspirierte das Gedicht "Columbus" (Schillers Werke, Nationalausgabe I.Bd.S.239. Hofmannsthal zu dem Vergleich Schillers mit dem Schiffer? Die Haltung dieses Gedichtes deckt sich weitgehend mit H.'s Schillerbild.
- 99) II S.176
- 100) "SchillerI" II S.175-180
- 101) "Schillers Selbstcharakteristik", IV S.302-309
- 102) Briefe II S.423
- 103) Meisterhaft skizziert H. die Sprache Schillers: "Kein Deutscher ist wie er so ganz in Bewegung. Sein Adjektiv ist wie in der Hast des Laufens errafft, sein Hauptwort ist der schärfste Umriß des Dinges, von oben her im Fluge gesehen, alle Gewalt der Seele ist beim Verbum". (II S.181)
- 104) IV S.304
- 105) II S.177
- 106) Die Quelle von Hofmannsthals Schillerkritik ist Otto Ludwig. Dieser maß Schillers Charaktere an den Shakespeareschen und vermiste "die mimische Einheit der Figuren in sich selber bei Schillers Gestalten". (IV S.304) Dieser Meinung schloß sich Hofmannsthal an.
- 107) IV S.307
- 108) Das Wort "Groß" nennt H. immer wieder in Bezug auf Schiller. Er beginnt den frühen Essay mit diesem Wort: "Das Große feiert sich selber. Wenn man es nennt, so ist es, als nennt man den Namen erhabener Berge und gewaltiger, über dem Meer getürmter Städte vor denen, die dort waren, und eines mehreren bedarf es nicht. König Philipp und der Großinquisitor. Das Hinausgehen Maria Stuarts zum Tode, an Leicesters Arm...Groß!" (II S.175) Aber von allem, was doch von Hofmannsthal bewundernd und anerkennend gesagt ist, geht nicht die Wärme der echten Beteiligung aus.
- 109) "Es steht uns freilich nicht zu, einen großen Mann anderswo als in seinen Werken zu suchen". (IV S.302)
- 110) II S.178
- 111) ebd.
- 112) IV S.307
- 113) zitiert in IV S.306
- 114) ebd.
- 115) II S.180
- 116) IV S.306

- 117) IV S.308
- 118) ebd.
- 119) II S.176
- 120) III S.220
- 121) zum 22. Januar 1929, IV, S.480-485
- 122) "Buch der Freunde" S.83
- 123) Diese Wendung weist Lessing seinen Platz zu. In Bezug auf Goethe wird von "Naturtaten" gesprochen! (IV S.174)
- 124) Briefe II S.52
- 125/27 "Rede über Lessing" 1929 S.15 in "Adel des Geistes" Stockh. 1948. Erstaunlich ist die Ähnlichkeit der Hauptpunkte in den Aufsätzen von Th. Mann und H.
- 128) R.A. Schröder i. "Ech., d. Fr." S.109
- 129) "Jean Paul, 1763-1813 " 1913, III S.153-158
- 130) IV. S.109
- 131) "Buch der Freunde" S.65
- 132) IV. S.411
- 133) vgl. Kapitel: H. als Herausgeber.
- 134) "Denkmal-Legende" (Ged. u. lyr. Dramen S.479 f.)
- 135) "Wenn, die einst flügel Schlagend ausgeflogen,
Die Seele frierend jetzt zusammenkauert". (ebd)
- 136) Briefe II S.49
- 137) Jahrbuch d. fr. dt. Hochstifts 31, S.18
- 138/39 III S.337 f.
- 140) 1902 II S.31 f. Dieser Aufsatz, der erste, den Hofmannsthal über Grillparzer veröffentlicht hat, war als Einleitung zu einer Pantheon-Ausgabe des Dramas geschrieben.
- 141) vgl. H. Bahr "Studien z. Kritik der Moderne," Frkf. 1894, S.123
- 142) Hofmannsthal führt später die Bedeutung dieses Orphischen bei Grillparzer noch weiter aus: "Mit Hebbel verglichen setzt sie (Grillparzers Tragik) das Tragische weiter zurück in die Gebundenheit der menschlichen Natur: diese Werke sind mehr eine Welt, jene mehr eine Uhr. Im Verschmelzen des Sinnlichen und des Seelischen ist er Meister: er wollte das Seelische direkt durch das Sinnliche geben. Das macht auch die Einzigkeit seiner Ästhetik aus.- Bei ihm trennt sich nie der Geist von den Fühlorganen. Der starke Punkt seiner Sachen: sie sind unglaublich gefühlt". (II S.92)
- 143) II S.85-93
- 144) Burckhardt a.a.O. S.53
- 145) Briefe II S.304
- 146) II S.50. vgl. auch II S.46 ff.
- 147) In dem Wort "sich" ist die ganze Interpretation des "Armen Spielmanns" und vielleicht auch die von Grillparzers eigenem Wesen eingeschlossen. Der A. Sp. macht nicht Musik schlechthin, die in der Wirkung auf andere ihren Zweck hätte; das tut er nur, um seinen Lebensunterhalt zu verdienen. Danach aber macht er "sich" Musik, d.h., er spielt "den lieben Gott".
- 148) IV S.117
- 149) IV S.52 f.

- 150) Wenn Max Mell in seinem "Versuch über das Lebensgefühl in Grillparzers Drama" (Jbch.d.Grillp.-Ges. Wien 1908) als die Quintessenz seiner Dichtungen sein Bemühen um Gerechtigkeit hervorhebt, so ist auch dieses Gerechtigkeitsgefühl auf den Sinn für Harmonie zurückzuführen, nämlich auf den Wunsch nach Harmonie in den zwischenmenschlichen Beziehungen. Mell hat hier Ähnliches gesehen wie früher Hofmannsthal. Dieser lobte Mells Aufsatz: "Der Versuch über Grillparzer hat mir ganz unerwartet große Freude gemacht. Was für eine schöne, anständige, subtile und taktvolle Arbeit. Es ist sicher nie etwas so Gutes über Grillparzer geschrieben worden...Das ist wirklich eine ganz neue Art der Betrachtung, unendlich subtiler und gerechter als alles Landläufige. Wird Ihnen viel Ehre und viel Anfeindungen einbringen. Umso besser". (Briefe II S.325)
- 151) "Dt.Erzähler" Bd.III Lpz.1921 S.222
- 152) W.Stendel a.a.O.S.31 f.
- 153) IV S.122
- 154) II S.147 f.
- 155) II S.169
- 156) IV S.118
- 157) ebd.S.118/119
- 158) IV S.112-131 gehalten bei der dt.Grillp.-Gedenkfeier zu Hannover, den 7. Mai 1921
- 159) In diesem Wort liegt eine ganze Charakteristik Kleists: das dem Schicksal Preisgegebene, das Gezogenwerden von seinem Talent ist damit ausgesprochen.
- 160) H. greift auf dieses Wort Kleists zurück u. nennt es die "unwillkürliche selbstkritische Formel, die auf K.'s eigenes Verhalten und auf das aller seiner Figuren zielt". (Buch d.Fr. S.85) (Kl.'s Brief an W.Zenge vom 14.4.1805)
- 161) "Penthesilea"?
- 162) ein Gedanke, zu dem sich in der Vorrede zu Stifters "Bunten Steinen" eine deutliche Parallele findet.
- 163) I S.406
- 164) "Indem er die dauernden Gedanken und ewigen Ideen, an denen Grillparzers Werk so reich ist, aufzählt, erweist er die Gedanken- und Problemgemeinschaften seines eigenen Werkes mit dem des Älteren". (Naef.a.a.O. S.333 f.)
- 165) III S.342
- 166) III S.348
- 167/70 III S.252-257
- 171) IV S.129
- 172) III S.321
- 173/176 III S.333-336
- 177) III S.471-478
- 178) III S.336
- 179) IV S.276
- 180) III S.425
- 181) vgl. III S.425
- 182) "Ferdinand Raimund" Wien Leipzig 1940 S.476
- 183) I S.94 f.
- 184) Briefw. H.-Bodh. Bln.1953 S.80
- 185) III S.511
- 186/87 ebd. S.234

- 188) IV S.207-217
- 189) vgl.E.Staiger: A.Stifter als Dichter der Ehrfurcht, Zür.1952; H.Kunisch: A. Stifter. Mensch und Wirklichkeit, Bln.1950; W.Rehm: Nachsommer. Zur Deutung von Stifters Dichtung, München 1951
- 190) IV S.513 (Mai 1927)
- 191) III S.198 f.
- 192) III S.339
- 193) III S.339 f.
- 194) Man kann dieses Wort hier anwenden, denn H.'s Prosa ist hierr weniger essayistisch verdichtet als in anderen Aufsätzen.
- 195) I S.184-190
- 196) Briefe II S.227
- 197) 1906, II S.191-202
- 198) Briefe II S.360 f.
- 199) das von Korrodi herausgegebene "Geisteserbe der Schweiz".
- 200) IV S.477
- 201/2 IV S.478
- 203) II S.191-202
- 204) Der Bezug auf dieses Wort deutet auf Kellers festen Stand in der ordo, Weisheit Salomonis, 11,21
- 205) Es ist sonderbar, daß Hofmannsthal hier nicht an Stifter erinnert, für den die Harmonie der Bezüge zwischen seinen Gestalten vielleicht in noch höherem Maße gilt als für Keller.
- 206) IV S.274-283, 1925
- 207) Krit.Studien zu den Ged. C.F.M.'s, Köln 1928 S.200 f.
- 208) Gegen diese Beschuldigung spricht schon die Tatsache, daß H. für alle Arbeiten sehr viel Zeit brauchte, sich also sein Urteil sehr genau überlegte.
- 209) II S.248
- 210) Loris sagte 1896 über sein eigenes Urteil im Gegensatz zu den Kritikern, die, wenn sie loben, den Mund vollnehmen wie wasserspeiende Tritonen: "Ihr Lob geht auf Trümmer und Teile, meines auf das Ganze, ihre Bewunderung aufs Relative, meine aufs Absolute".(I S.305)
- 211) vgl. IV S.458
- 212/13 III S.60
- 214) IV S.121
- 215) Er nennt das Lesen der Tagebücher Hebbels einen "tiefaufregenden Genuß".(I S. 221)
- 216) DNRs. 1930 S.512 An Schnitzler, Juli 1892
- 217) II S.233
- 218) II S.288 f. (vgl. dazu auch II S.180 f.)
- 219) "Buch der Freunde" S.76
- 220) Ged. u. lyr. Dramen S.92 (1899)
- 221) III S.66
- 222) III S. 43
- 223) Burckhardt a.a.O. S.93
- 224) ebd. S.62

- 225) II S.282 f.
- 226) "Buch der Freunde" S.81
- 227) I S.282
- 228) a.a.O.S.47
- 229) Hofmannsthal hatte lebhaftes Interesse an den Dichtungen seiner Zeitgenossen, das beweist schon die große Zahl der Essays über sie. Loris' Aufsätze richten sich sämtlich auf Zeitgenossen oder erst vor kurzem gestorbene Dichter. Dem jg. H. beschäftigte vor allem die dichterische Produktion in seiner unmittelbaren Nähe. In den Dichtungen der Zeitgenossen wurden Dinge ausgesprochen, die den jg.H. selbst berührten. Es kommt dazu, daß er in den frühen Essays über diese Werke immer wieder sich selbst ausspricht. Die Themen der Aufsätze schließen an die Problematik an, die er in seinem frühen dramatischen Werk gestaltete. So sind seine kritischen Schriften aus dieser Zeit mit Recht als Ergänzung des dichterischen Frühwerks und als Kritik an sich selbst gewertet worden. (vgl.Hilde D.Cohn, Loris, PMIA 1948 S.1311)
- 230) Brief an W.Brecht vom 20.2.29, zit. i.Briefw.H.-George S.234 f.
- 231) Alewyn "Unendliches Gespräch", DNRs 65.Jg. 3/4 H. S.551
- 232) ebd. S.552
- 233) Ged. u. lyr.Dr. S.500
- 234) Alewyn, a.a.O. S.554 f. : "Die Wirkung Georges auf H. hätte nicht so stark sein können, wenn sie in ihm nicht schon präfiguriert gewesen wäre. Die Konfrontierung des Asketen und des Ästheten...erfolgt schon vor der Begegnung mit George in H.'s erstem dramatischen Werk, dem "Gestern", und ist überhaupt der frühesten geistigen Welt H.'s nicht fremd. Man kann daraus beides folgern: wie notwendig George ihm war und wie entbehrlich. George war der Name, auf den er einen Pol eines Konfliktes taufte, der ihm eingeboren war, so daß er auch hier, um Borchardts Wort zu wiederholen, selbst den Gegensatz zu seiner Art potentiell in sich trug, der mit ihr summiert erst das Ganze ausmachte, was er war".
- 235) vgl. dazu die Darstellung Alewyns a.a.O. S.551
- 236) Alewyn a.a.O. S.552
- 237) Ged. u. lyr. Dr.S.502
- 238) er betraf vor allem die Redaktion der "Blätter für die Kunst".
- 239) vgl.Alewyn a.a.O.S.552
- 240) ebd.S.554
- 241) Ged. von Stefan George, 1896 I S.282-291
- 242) I S.238
- 243) I S.166
- 244) "Das Gespräch über Gedichte", 1903 II S.94-112
- 245) IV S.148 f.
- 246) DNRs.S.525 1954 3/4 H.
- 247) IV S.99-100
- 248) Ged.u.lyr.Dr. S.43-45
- 249) I S.16-23
- 250) Frkft. 1894
- 251) a.a.O. S.123
- 252) Dieses richtet sich gegen das Zerfließen der Form, nicht gegen die Romantik im allgemeinen.(vgl.H.'s Beziehungen zur Romantik, die Geistesverwandtschaft mit Novalis)
- 253) "Die Mutter", Bln.1891 S.54

- 254) I S.313-322, 1896
- 255) H.'s Lehrjahre Südd. Monatsh. 28 1930/31 S.64
- 256) III S.426-428, 1918
- 257) Studien 1894 S.97
- 258) "Ein schönes Buch" IV S.168-173
- 259) Briefw. H.-Bodh. S.150
- 260) III S.182-183
- 261) IV S.311
- 262) III S.87-104
- 263) IV S.310-312
- 264) H.v.H. u.R.B. Briefw. Frkft.1954
- 265) "Künstler untereinander verstehen sich nicht als Künstler, sondern als Handwerker".(Corona 9.Jg. Zür. 1939 S.665)
- 266) a.a.O. S.220
- 267) Briefe II S.69 f.
- 268) Eine vom Bund Deutscher Gelehrter und Künstler am 7.12.1916 in der Berliner Philharmonie veranstaltete Rede.(vgl. III S.521)
- 269) "Rudolf Borchardt". III S.384 f.
- 270) Briefw. H.-Borch. a.a.O. S.135
- 271) IV S.475 f.(1928)
- 272/73 II S.272
- 274) Briefw. H.-Bodh. S.79 f.
- 275) II S.143-146 (1905)
- 276/78 III S.491
- 279) IV S.151
- 280) IV S.195 ff.
- 281/82 IV S.200
- 283/84 IV S.202
- 285) IV S.198
- 286/87 IV S.203
- 288) II S.240-255, 1906; aus dem Jahr des Tasso-Gesprächs.
- 289) Sein Charakter wird als nicht angenehm beschrieben. Hofmannsthal schildert ihn als den, "der gewohnt ist, seine Frau, seine Kinder und seinen Verwalter zu tyrannisieren, tagelang den Mund nicht aufzutun, dann wieder unendlich viel zu reden, immer und überall der Klügere, der Schlaudere und der Stärkere zu sein, bei Auktionen, ob es jetzt um Pohlen geht oder um alte Bilder, alle andern niederzubieten ..." Diesem Menschen würde man kein empfindliches literarisches Urteil zutrauen, aber Hofmannsthal fährt fort: "Dabei muß du ihn dir weder als einen Menschen von schlechten Manieren noch von geringer Bildung denken...Aber seine Antipathien sind sprunghaft, und er ist ein großer Sophist in Lob und Tadel, während er sich für den gerechtesten aller Menschen hält". Dieser unsymmetrischen Gestalt legt Hofmannsthal jetzt seltsamerweise richtige Meinungen in den Mund. Vielleicht will er die Schärfe der Formulierungen, zu denen er sich um der Sache willen genötigt sah, mildern, indem er sie einen bereits als unangenehm gezeichneten Menschen vorbringen läßt. Dann wäre darin eine Geste des Taktes gegenüber Wassermann zu erblicken. Möglich ist aber auch, daß H. durch die bis zum Äußersten gehenden Ansprüche des alten Mannes zum Widerspruch reizen wollte, wie es aus dem Wesen des Essays an sich zu erklären wäre. Diesen

Widerspruch formulierte er dann selbst im letzten Teil des Aufsatzes.

- 290) II S.267
- 291) II S.267 Alle andern Zitate von S.117 der Arbeit s.II S.266-267
- 292) Naef a.a.O.S.378 f.
- 293) IV S.406
- 294) IV S.403
- 295) III^f S.217
- 296) IV S.399
- 297) Lpz. 1921
- 298) III S.223 f.
- 299) Briefwechsel H.-Bodh. S.149
- 300) a.a.O.
- 301) IV S.478
- 302) Briefw. H.-Borch. S.94
- 303) III S.105-113, 1912
- 304) 1.Ausg. ersch. 1923 i.Verl. d. Bremer Presse (Vorrede z.Dt.L. IV S.132-141)
- 305) a.a.O.S.343 f.
- 306) IV S.515
- 307) IV S.364-389
- 308) IV S.364
- 309) IV S.439
- 310) ersch. München 1927. Vorrede dazu IV S.433-440
- 311) IV S.55
- 312) W.u.E., S.83
- 313) ebd.S.86
- 314) vgl.a.a.O.S.131
- 315) a.a.O.S.124
- 316) III S.279 f.
- 317) Briefw. Bodh. - H. S.198
- 318) III S.287
- 319) a.a.O.
- 320) III S.289
- 321) III S.322
- 322) III S.282
- 323) III S.513
- 324) III S.289
- 325) Burckh. S.62
- 326) a.a.O.S.70
- 327) IV S.142
- 328) IV S.143
- 329) IV S.143
- 330) IV S.144

- 331) IV S.144
- 332) a.a.O. S.145
- 333) ebd.
- 334) IV S.186
- 335) Burckh. S.96
- 336) IV S.242
- 337) IV S.243
- 338) Der Vollständigkeit halber sei noch die von H. zusammengestellte und 1930 posthum herausgegebene Sammlung "Deutsche Epigramme" erwähnt. (Bremen 1930) Sie umfaßt die schönsten Epigramme von Goethe bis Hebbel. Für die Auswahl waren hier die gleichen Richtlinien bestimmend wie für die anderen von H. herausgegebenen Bücher. Hofmannsthals Herausgeberstil hat Schule gemacht. Bei der Anlage des von A.Kippenberg und Fr. v.d.Leyen 1942 herausgegebenen "Buches deutscher Reden und Rufe" (Wiesbaden) ist die bewußte oder auch unbewußte Anlehnung an H.'s Herausgeberstil deutlich zu erkennen. Von H. ist die "Rede über Grillparzer" in das Buch aufgenommen.
- 339) H.'s sprachwissenschaftliche Studien zu untersuchen, vor allem mit dem Blick auf die französische Sprache, wäre ein Thema, zu dem sich in seinem Werk reiches Material fände.
- 340) 1926 IV S.319
- 341) IV S.374
- 342) "Lesebuch" S.228
- 343) ebd. S.230 f.
- 344) IV S.272
- 345) IV S.375
- 346/47 ebd.
- 348) IV S.272
- 349) IV S.379
- 350) IV S.272
- 351) dt.Leseb. S.432
- 352) vgl. z.B. "Buch der Freunde" S.92; 94 ; III S.195 ff. : "Unsere Fremdwörter".
- 353) IV S.271
- 354) Regensburg 1928
- 355) Briefw. H.-Bodh. S.246 f.
- 356) IV S.498
- 357) IV S.514 f.
- 358) IV S.492-497
- 359) W.Stendel a.a.O.; H.Broch: "H.'s Prosaschriften" DNRs.62.Jg.1951 S.1 ff.; W.Haas: "H.'s Prosa". Imprimatur 1.Jg. Hbg. 1930 S.108 f.
- 360) LV S.50-55
- 361) vgl. dazu "Buch der Freunde" S.80
- 362) vgl. die Haltung des Essays "Der Dichter u.d.Zeit", II S.264-298
- 363) II S.271 f.
- 364) Briefe II S.120
- 365) IV S.441
- 366) IV S.126

367/70 IV S.495 f.

371/72 I S.166

373) I S.282f.

374) zit.●bd.

375) I S.309

376) IV S.434

377) I S.307 f.

378) IV S.311

LEBENS LAUF.

Als Tochter des Kunstmalers Frederik Kayser und seiner Ehefrau Ingeborg geb. Meyer wurde ich, Beate Kayser, am 28.3.1933 in Hannover geboren. Dort besuchte ich von 1939 an die Volksschule und von 1943 bis zum Abitur im Jahre 1952 die städtische Sophienschule. Vom Sommersemester 1952 bis zum Wintersemester 1955/56 war ich an der Universität München immatrikuliert.

Dort hörte ich vor allem die Vorlesungen der Herren Professoren Basler, Borchardt, Braun, Guardini, Hartl, Hederer, Kuhn, Kunisch, Kutscher, Lersch, Stepun, Wentzlaff-Eggebert.

Für Anregung und Förderung der Dissertation danke ich Herrn Professor Doktor Edgar Hederer.

